

# **DAS BILD ALS ZEUGE.**

Inszenierungen des Dokumentarischen in der  
künstlerischen Fotografie seit 1980.

*Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr. phil) an der Philosophischen  
Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin*

Vorgelegt von:

Karen Fromm, M.A.

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin:

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät III:

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachterinnen:

1. Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

2. PD Dr. Bettina Uppenkamp

Tag der mündlichen Prüfung: 06.12.2013

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1</b>	<b><u>Einführung: Die Trias aus Kunst, Dokumentarismus und Fotografie</u></b>
4	1.1 Das Dokumentarische ist dekonstruiert – es lebe das Dokumentarische. Zur aktuellen Konjunktur des Dokumentarischen
7	1.2 Kunst – Dokumentarismus – Fotografie: der bisherige Tenor der Literatur
7	1.2.1 Der Begriff der künstlerischen Dokumentarfotografie bei Bettina Lockemann
10	1.2.2 „Berührungen und Überlagerungen von Kunst und Dokumentarismus“: die Konzeption des Dokumentarischen bei Tom Holert
12	1.3 Das Dokumentarische als mobiles, kontextbedingtes Konzept
13	1.4 Inszenierungen des Dokumentarischen in der Fotografie seit 1980
15	1.5 Fotografie und das Dokumentarische
<b>2</b>	<b><u>Das Dokumentarische</u></b>
17	2.1 Annäherungen an einen Begriff
21	2.2 Das spezifische Verhältnis des Dokumentarischen zur Wirklichkeit
23	2.3 Das Begehren der Bildbetrachter
24	2.4 Dokumentarismus – Macht – Dokumentalität
25	2.5 Aktuelle Strategien des Dokumentarischen in der Kunst
27	2.6 Dokumentarismus und Authentizität
<b>3</b>	<b><u>Das Dokumentarische und das Medium der Fotografie</u></b>
29	3.1 Die besondere Affinität der Fotografie zum Dokumentarischen
29	3.2 Der Automatismus der Kamera
33	3.3 Das spezifische Wirklichkeitsversprechen der Fotografie
39	3.4 Verschiedene Realitäten
41	3.5 Digitalisierung – das Ende der indexikalischen Referenz?
44	<b>4 <u>Die Tradition der Dokumentarfotografie: Von der Schwierigkeit unterschiedlichste Bedeutungsfacetten unter einen Begriff zu fassen</u></b>
<b>5</b>	<b><u>Fiktionalisierte Realitäten – realisierte Fiktionen</u></b>
63	5.1 Fotojournalismus und Pressefotografie als Wirklichkeitsvergewisserung
63	5.1.1 „Things as they are“
75	5.1.2 Der Imperativ der Lesbarkeit
76	5.1.3 Ikonografie, Pathosformel und der ‚Stil des Humanen‘
91	5.1.4 Pressefotografie als Ereignisfotografie
92	5.2 Künstlerische Aneignungen von Pressefotografie
100	5.3 ‚Near Documentary‘ – Jeff Walls Fotografien zwischen Dokumentation und Inszenierung
111	5.3.1 Jeff Walls Fotografien im Kontext der ‚inszenierten Fotografie‘
115	5.3.2 „Nicht die Künstlichkeit der Darstellung“. Zur Lesart von Jeff Walls Fotografien im Kontext ‚inszenierter Fotografie‘
116	5.3.3 Die Verschiebung der Ambivalenz hin zum Dokumentarischen: die neueren Arbeiten seit Mitte der neunziger Jahre

122	5.4 ,Dead Troops Talk': „Ich wollte ein pseudo-episches Bild machen, oder vielleicht die Imitation eines epischen Kriegsbildes“
125	5.4.1 Der Konstruktionsprozess und die Inszenierungsmuster von ,Dead Troops Talk'
126	5.4.2 Walls Großformat als Rückkehr zu den Repräsentationscodes der Historienmalerei?
130	5.4.3 Der Bruch mit der Tradition. Der Traum von der Mimesis endet

## **6 Von Tatorten und Detektiven**

134	6.1 Spurensuche, Beweissicherung und Überwachung: die Kriminalistik als Einsatzort der Fotografie
139	6.2. Die Spielarten kriminalistischer Fotografie
140	6.2.1 Kriminelle Energie und verbrecherische Physiognomie – das Verbrecherporträt
143	6.2.2 ,Bilder von einem Ort, wo ...': Tatorte
147	6.2.3 Überwachen und verfolgen: der detektivische Blick
150	6.3. Die investigative Rhetorik im Feld der Kunst
166	6.4 Detektivgeschichten
166	6.4.1 Sophie Calles ,The Shadow'
172	6.4.2 ,20 Years Later'
178	6.5 Thomas Demands Tatorte
179	6.5.1 Tatort Badewanne
183	6.5.2 Das Bild als ,Anti-Beweis': der Flur zum Tatort
187	6.5.3 Das Prinzip der ,Unschärfe'
189	6.5.4 ,Klause'
196	6.5.5 Die Evidenz des Sichtbaren

## **7 Dokumente des Alltäglichen**

199	7.1 Knipser, Dilettanten, Amateure – das Feld der Amateurfotografie
210	7.2 ,Dicht am Leben': künstlerische Rezeptionen der Amateurästhetik
215	7.3 Richard Billingham: die Ästhetik des schlechten Bildes
217	7.3.1 ,Ray's a laugh'
228	7.3.2 Zwischen Nähe und Distanz: Richard Billingham als Fotograf
230	7.3.3 Low Tech: der Rekurs auf die Amateurfotografie
232	7.3.4 Der private Innenraum als Metapher der Innenwelt seiner Bewohner
235	7.3.5 Szenen wie ,unbelauscht' – zur Konstruktion von Authentizität in ,Ray's a laugh'
236	7.3.5.1 Blicke in eine ,andere' Welt
237	7.3.5.2 Das Ende der Unmittelbarkeit und die Verfasstheit der fotografischen Szene

## **8 Schlussbetrachtung: Das Reale als das gemeinsame Dritte und vom Verständnis des Dokumentarischen als Handlung**

### **Literaturverzeichnis**

### **Abbildungsverzeichnis**

# 1 EINFÜHRUNG: DIE TRIAS AUS KUNST, DOKUMENTARISMUS UND FOTOGRAFIE

## 1.1 Das Dokumentarische ist dekonstruiert – es lebe das Dokumentarische.

### Zur aktuellen Konjunktur des Dokumentarischen

Obwohl die Grenzen der indexikalischen Beweiskraft der Fotografie mit dem Aufkommen elektronischer Medien endgültig besiegt schienen, erlebt die Fotografie in zahlreichen künstlerischen Auseinandersetzungen bereits seit geraumer Zeit eine verstärkte Bezugnahme auf dokumentarische Konzepte. Vor dem Hintergrund einer in den 80er-Jahren dominanten dekonstruktivistischen Haltung gegenüber jeder Form von Realismus und eines dokumentarischen Potenzials der Fotografie, die sich im Kontext der Fotografiediskussion über Positionen artikuliert, die gegen den Diskurs der Mimesis betonen, dass das Foto hochgradig codiert sei,<sup>1</sup> überrascht diese scheinbare Aktualität des Dokumentarischen auf den ersten Blick. Es scheint, als wäre mit der Dekonstruktion der Vorstellungen von Echtheit und Unmittelbarkeit unter dem Vorzeichen einer Vielzahl von ‚Cultural Turns‘<sup>2</sup> ein gleichzeitiges Aufleben des Dokumentarischen und des Authentischen sowohl in theoretischen als auch in künstlerischen Auseinandersetzungen einhergegangen. So beschäftigen sich beispielsweise gleich mehrere 2012 erschene medien- und kulturtheoretisch angelegte Untersuchungen mit der Renaissance des Authentischen,<sup>3</sup> während Bettina Lockemann und Hito Steyerl in ihren vor einiger Zeit vorgelegten Veröffentlichungen eine aktuelle Auseinandersetzung mit dem Begriff des Dokumentarischen suchen.<sup>4</sup> Eine Ausgabe der Zeitschrift ‚Camera Austria‘ aus dem Jahr 2011 fokussiert im Kontext aktueller Diskussionen zum Dokumentarischen anhand verschiedener fotografischer und theoretischer Positionen insbesondere das Verhältnis von Fotografie und Dokumentarismus.<sup>5</sup>

Die Herstellung und Kritik von Wirklichkeitseffekten sind im Kontext dieser Diskurse längst Allgemeingut. Insofern ist die Verbindung des Mediums Fotografie mit dem Dokumentarischen im Sinne eines dokumentarischen Wirklichkeitsversprechens bereits seit Längerem als dekonstruiert zu betrachten. Nahezu jede aktuelle theoretische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen verweist auf den Umstand, dass eine dokumentarische Praxis nicht mehr ohne die Reflexion ihrer spezifischen Voraussetzungen und ihres eigenen Bildstatus zu denken ist. Die Vorstellung einer Abbildbarkeit von Wirklichkeit, wie sie das dokumentarische Wirklichkeitsversprechen charakterisiert, scheint ebenso umfassend dekonstruiert wie der über die spezifische Medialität begründete privilegierte Wahrheitszugang des Fotografischen.

Geht man von der umfassenden Dekonstruktion der Vorstellungen vom Dokumentarischen im Theoriefeld aus, so scheinen die fortwährende Brisanz des Dokumentarischen in den unterschiedlichsten fotografischen Gebrauchsweisen und die Tatsache, dass die Frage nach dem Dokumentarischen scheinbar nicht stillzustellen ist, auf den ersten Blick eine gegenläufige Tendenz zu markieren. Zu klären bleibt jedoch, warum die Fragen nach dem Dokumentarischen und Authentischen im sogenannten postindexikalischen Zeitalter der Fotografie bis in die Gegenwart immer wieder gestellt werden.

1 Vgl. u. a. die Ausführungen von Pierre Bourdieu in: Pierre Bourdieu: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, übersetzt von Udo Rennert, Frankfurt a. M. 1983, sowie die Texte von Douglas Crimp: Die fotografische Aktivität der Postmoderne, in: Hubertus von Amelnunx (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 239–249, und Martha Rosler: Bildsimulationen, Computermanipulationen: Einige Überlegungen, in: Hubertus von Amelnunx (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 129–170.

2 Zu den Auswirkungen der ‚Cultural Turns‘, die in ihrer Komplexität ein „ausdifferenziertes, höchst dynamisches Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen Forschung“ freilegen, vgl. Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006. Ebd., S. 7.

3 Vgl. u. a. Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012, und Wolfgang Funk, Florian Groß, Irmtraud Huber (Hg.): The Aesthetics of Authenticity. Media Constructions of the Real, Bielefeld 2012.

4 Vgl. Bettina Lockemann: Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008, und Hito Steyerl: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus im Kunstfeld, Wien 2008.

5 Vgl. Über das Dokumentarische als politische Praxis / On the Documentary as Political Practice, Themenschwerpunkt in: Camera Austria International 114 (2011).

Ein Erklärungsmodell bietet sich an, wenn man die Konjunktur des Dokumentarischen und des Authentischen gerade als Reaktion auf den angenommenen Zusammenbruch der Möglichkeit von Referentialität betrachtet. So konstatieren beispielsweise Ursula Frohne und Susanne Holschbach ein aktuell auftretendes dialektisches Spannungsverhältnis zwischen Wirklichkeitssteigerung und Realitätsverlust,<sup>6</sup> während Hal Foster in seinem Buch ‚The Return of the Real‘ eine aktuell zu beobachtende ‚Wiederkehr des Realen‘ als eine Art Gegenbewegung zu dekonstruktiv-simulationstheoretischen Analysen von Repräsentation feststellt. In Positionen der Gegenwartskunst, die vornehmlich in den 90er-Jahren in den USA entstanden sind, begreift er die ‚Wiederkehr des Realen‘ als ein Symptom der Unzufriedenheit mit dem textuellen Modell von Wirklichkeit im poststrukturalistischen Diskurs der Postmoderne, die ihren Ausdruck in einer emphatischen Bezugnahme auf den Körper und das Soziale, auf das Abjekt und die Ortsspezifität findet.<sup>7</sup>

Der sich andeutende Kollaps der Beziehungen von fotografischen Bildern und Wirklichkeit wird oftmals mit der Entwicklung der technischen Möglichkeiten und dabei in erster Linie mit der Digitalisierung in Verbindung gebracht. Es gibt die unterschiedlichsten Positionen dazu, inwiefern die digitale Technik die Vorstellungen von der Aussagefähigkeit der Fotografie innerhalb unserer visuellen Kultur verändert hat und ob die Digitalität tatsächlich eine Differenz zum Indexikalischen markiert.<sup>8</sup> Festzuhalten bleibt, dass die Möglichkeit digitaler Bildbearbeitungen die Unsicherheit über das spezifische Verhältnis des Fotografischen zur Wirklichkeit verstärkt hat und dass sich diese Unsicherheit nachhaltig seit dem Ende der 80er-Jahre mit dem Einsetzen des frühen Prozesses der Digitalisierung hält.<sup>9</sup> Der gesamte, bis heute vor allem in diversen fotografischen Anwendungskontexten wie beispielsweise der Pressefotografie stark kontrovers geführte Diskurs zeigt meiner Ansicht nach, welche Brisanz im Konzept des Dokumentarischen speziell bezogen auf das Fotografische nach wie vor steckt. Eine Reihe aktueller Ausstellungen, die sich mit der Repräsentation von Wirklichkeit durch Medienbilder und mit dem dokumentarischen Anspruch von Fotografien auseinandersetzen, scheint diese These zu belegen.<sup>10</sup>

Doch die stete Präsenz der Grammatiken des Dokumentarischen lässt sich nicht nur als Reaktion auf die Verunsicherung durch die Technik der Digitalisierung begründen, zumal diese wachsende Präsenz bereits vor der ersten Phase der Digitalisierung einsetzte. In Diskussionen über das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit wird ein zunehmendes Verschwimmen der Grenzen zwischen Bild und Wirklichkeit, Fakten und Fiktion im Zuge der Digitalisierung konstatiert. Diese oftmals als ‚neu‘ ausgewiesene Porosität der Grenzen und die damit einhergehende Unsicherheit über die Indexikalität fotografischer Bilder rekurren auf die zunehmende Medialisierung von Wirklichkeitserfahrung, auf die Douglas Crimp bereits 1977 eingeht.

6 Vgl. Ursula Frohne: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401–426, und Susanne Holschbach: Die Wiederkehr des Wirklichen? Pop(uläre) Fotografie im Kunstkontext der 90er Jahre, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 400–412.

7 Vgl. Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Boston 1996.

8 So bezweifeln Sigrid Schade und Herta Wolf beispielsweise die grundsätzliche Ablösung des Indexikalischen, indem sie in der digitalen Fotografie eine Indexikalität als Simulakrum erkennen. Vgl. Internationale Tagung ‚Medium – Buch – Fotografie‘ in Bremen am 21. und 22. Februar 2003, anlässlich der Ausstellung ‚Ars Photographica. Fotografie und Künstlerbücher‘ im Neuen Museum Weserburg, Bremen (1. Dezember 2002 bis 9. März 2003). Ganz im Gegensatz zu dieser Position sieht Philippe Dubois in der fehlenden Singularität digitaler Bilder, die über die notwendige Verbundenheit eines fotografisch Abgebildeten konstitutiv für jede Fotografie ist, die Ursache, dass elektronisch generierte Bilder niemals als Fotografien bezeichnet werden können. Vgl. Philippe Dubois: *Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 13.

9 Der Prozess der Digitalisierung setzte Ende der 80er-Jahre ein und erfuhr dann Mitte der 90er-Jahre bis hin in das neue Jahrtausend seine volle Ausprägung. Vgl. Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann: *Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus*, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*, Köln 2008, S. 8–35, hier S. 19 ff.

10 Zu nennen wäre hier u. a. die Ausstellung ‚Making History‘, die vom 20. April bis 8. Juli 2012 in verschiedenen Ausstellungshäusern in Frankfurt a. M. stattfand. Vgl. [www.ray2012.de](http://www.ray2012.de) (Zugriff: 22. November 2012) und Sandra Danicke: Der Geier spreizt die Flügel, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 140, 20. Juni 2012, S. 15. Zu nennen wären auch die Ausstellungen ‚BILD-GEGEN-BILD‘ und ‚Unheimlich vertraut: Bilder vom Terror‘, zu denen jeweils begleitende Kataloge erschienen sind. Vgl. Ausst.-Kat.: *BILD-GEGEN-BILD*, hg. von Patrizia Dander und Okwui Enwezor, Haus der Kunst München, München 2012, und Ausst.-Kat.: *Unheimlich vertraut: Bilder vom Terror*, hg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin, Berlin 2011.

*„To an ever greater extent our experience is governed by pictures, pictures in newspapers and magazines, on television and in the cinema. Next to these pictures firsthand experience begins to retreat, to seem more and more trivial. While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it.“<sup>11</sup>*

Doch die bei Crimp und später auch bei Frohne<sup>12</sup> konstatierte Aufhebung des Dualismus von Medienwirklichkeit und außermedialer Wirklichkeit ist problematisch, weil sie die Zeit vor der – durch die unbegrenzte Bilderproduktion der Massenmedien erzeugten – ‚Bilderflut‘ einer Binarität unterwirft. Zu hinterfragen bleibt jedoch, ob die Kategorien von Bild und Wirklichkeit jemals vollständig voneinander zu trennen waren und ob nicht die ‚Wahrheit‘ der Bilder bereits vor der als neu konstatierten ‚Bilderflut‘<sup>13</sup> und der Digitalisierung der Rhetorik zu überführen war.

Obwohl dokumentarische Strategien verstärkt seit den 80er-Jahren Eingang in die Kunstproduktion gefunden haben, ist das Verhältnis von Kunst und Dokumentarismus mit besonderem Fokus auf das Medium der Fotografie bisher wenig reflektiert und bearbeitet worden – ganz im Gegensatz zur intensiven Aufarbeitung der Fotografie-Dokumentarismus-Relation, auf die ich unter anderem in Kapitel 3 intensiver eingehen werde. Um jedoch die momentan in weiten Zügen vorhandene Lücke in der Forschungsliteratur zur Diskussion zu stellen, möchte ich das Hauptaugenmerk meiner Untersuchung auf die Trias von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie richten und nach den Besonderheiten einer im Kunstkontext entwickelten Rhetorik des Dokumentarischen fragen. Was macht der spezifisch künstlerische Zugriff auf die fotografischen Gebrauchsweisen des Dokumentarischen sichtbar? Inwiefern beziehen sich künstlerische Arbeiten, die auf dokumentarische Strategien und Rhetoriken rekurren, auf Konzepte von Wirklichkeit und Wahrheit? Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Fotografie und welcher Begriff des Dokumentarischen artikuliert sich dabei?

In meiner Arbeit möchte ich mich mit künstlerischen Positionen beschäftigen, die anknüpfend, ausgehend oder reagierend auf die Diskurse der Dekonstruktion eine Auseinandersetzung mit Vorstellungen des Dokumentarischen im Medium der Fotografie suchen. Nachdem sich die Dekonstruktion des Dokumentarischen im Theoriefeld in den 70er- und 80er-Jahren des letzten Jahrhunderts vollzog, findet sich eine signifikante Präsenz künstlerischer Auseinandersetzungen mit dem Dokumentarischen seit Beginn der 80er-Jahre. Wie ich zeigen werde, bilden sich in der Kunstproduktion seit dieser Zeit bestimmte Muster und Typologien heraus, deren Aktualität bis in die Gegenwart zu reichen scheint. Selbst ein flüchtiger Blick auf aktuelle künstlerische Positionen zeigt, dass die Fülle an Zugriffen auf Konzepte des Dokumentarischen nicht abreißt und von der andauernden Faszination derselben zeugt. Eine Untersuchung, die mit der Kunstproduktion der frühen 80er-Jahre einsetzt und die Spezifika des Verhältnisses von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie herauszuarbeiten sucht, bietet meines Erachtens beste Voraussetzungen, genau dieser Faszination auf die Spur zu kommen.

Die künstlerischen Zugriffe auf das Dokumentarische sind vielfältig, neben Arbeiten, die durch das Wissen um die medialen Bedingtheiten des Dokumentarischen geprägt wirken und die sich als eine Form ‚postdokumentarischer‘ Bildpraxis<sup>14</sup> etablieren, gibt es auch Arbeiten, die im Sinne einer scheinbaren Wiederkehr des Dokumentarischen die mit dem Dokumentarischen verbundenen Konventionen der Realitätsverbürgung wieder

<sup>11</sup> Douglas Crimp: Pictures, in: Ausst.-Kat.: Pictures, Artists Space, New York 1977, S. 3–29, hier S. 3.

<sup>12</sup> Nach Ursula Frohne „fördert die unbegrenzte Bildproduktion in den Massenmedien die ‚Ersetzung der Wirklichkeit durch Bilder‘. Mit der hierin begründeten Aufhebung des Dualismus von Medienwirklichkeit und außermedialer Wirklichkeit entstehen zugleich andere Wirklichkeitsmodelle [...]“ Frohne, 2002, S. 407.

<sup>13</sup> Interessant ist zudem der Umstand, dass die ‚Bilderflut‘ zwar mit dem Pictorial oder Iconic Turn und der damit verbundenen sogenannten neuen Macht der Bilder immer wieder thematisiert wird, aber schon Kracauer mit dem Aufkommen der Illustrierten in den 20er-Jahren von einer ‚Bilderflut‘ spricht. Vgl. Siegfried Kracauer: Die Photographie (Beitrag zuerst 1927), in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1963, S. 21–39.

<sup>14</sup> Zu den Begriffen der „postdokumentarischen Kondition“ und einer „(post)dokumentarischen Praxis“ vgl. Susanne Holschbach in: Peggy Buth, Susanne Holschbach: Wahrheit hat immer auch die Struktur der Fiktion, in: Camera Austria International 114 (2011), S. 32–34, hier S. 32.

aufleben lassen. Auffällig ist, dass viele der Auseinandersetzungen im Kunstfeld fotografische Gebrauchsweisen rezipieren, die per se mit dem Dokumentarischen affiziert werden, wie beispielsweise die Pressefotografie, die Kriminalistik oder die Privat- bzw. Amateurfotografie. In meiner Arbeit werde ich daher auf genau diese Zusammenhänge besonders eingehen.

## 1.2 **Kunst – Dokumentarismus – Fotografie: der bisherige Tenor der Literatur**

Trotz der Fülle an künstlerischen und theoretischen Positionen zum Dokumentarischen und der intensiven Reflexion des Mediums der Fotografie im Verhältnis zum Dokumentarischen ist der Bezug zur Kunst bisher wenig untersucht worden. Zur aktuelleren Literatur, die auf das Verhältnis von Kunst und Dokumentarismus eingeht, gehören die bereits oben kurz erwähnten Arbeiten von Hito Steyerl und Bettina Lockemann sowie der Band ‚Auf den Spuren des Realen‘, der 2003 anlässlich einer Vortragsreihe zu dokumentarischen Strategien in der Kunst erschienen ist.<sup>15</sup> In diesem Band sind insbesondere die Beiträge von Tom Holert<sup>16</sup>, Elizabeth Cowie<sup>17</sup> und Hito Steyerl<sup>18</sup> hervorzuheben. Auf alle genannten Texte beziehe ich mich im Laufe meiner Ausführungen. Bei Elisabeth Cowie erscheint mir vor allem ihre Anlehnung an Lacans Begriff des ‚Realen‘ fruchtbar, während ich Hito Steyerls Begriff der ‚Dokumentalität‘<sup>19</sup> für meine Untersuchung einzusetzen suche. Steyerl stellt in ihrem Text von 2003 jedoch keine explizite Verbindung des Verhältnisses von Kunst und Dokumentarismus zur spezifischen Medialität der Fotografie her.

Im Folgenden werde ich auf einige Aspekte bei Bettina Lockemann und Tom Holert eingehen, die mir besonders charakteristisch für die bisherige Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Dokumentarismus erscheinen.

### 1.2.1 **Der Begriff der künstlerischen Dokumentarfotografie bei Bettina Lockemann**

In der 2008 vorgelegten Arbeit ‚Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie‘ lässt Bettina Lockemann die Dreiheit aus Kunst, Dokumentarismus und Fotografie im Begriff der künstlerischen Dokumentarfotografie zusammenfließen, um diese wiederum von anderen, angewandten Formen der Dokumentarfotografie zu unterscheiden. Drei zentrale Aspekte erweisen sich nach Lockemann als konstitutiv für die künstlerische Dokumentarfotografie, die die Abgrenzung dieses spezifischen Genres innerhalb der Dokumentarfotografie begründen: die Autorintention, die ursprünglich intendierte Gebrauchsweise und die Art und Weise der Bedeutungskonstitution. Auf diese drei Aspekte werde ich im Folgenden detaillierter eingehen, um dann über Lockemanns Position hinaus meine eigene Perspektive auf das Verhältnis von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie zu formulieren.

Für Lockemann ist die künstlerische Dokumentarfotografie in Abgrenzung zu den angewandten Formen der Dokumentarfotografie eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen, die immer schon den Aspekt der Dekonstruktion mit einbezieht. Ausgehend von der Haltung des Fotografierenden ist die künstlerische Dokumentarfotografie

*„geprägt durch das Wissen um die medialen Bedingtheiten der Dokumentarfotografie, die ihr Wirklichkeitsversprechen im Sinne einer authentischen Repräsentation der Realität nicht einhalten kann.“<sup>20</sup>*

<sup>15</sup> Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003.

<sup>16</sup> Tom Holert: Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 43–64.

<sup>17</sup> Elizabeth Cowie: Das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 15–41.

<sup>18</sup> Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 91–107.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., vor allem S. 93 ff.

<sup>20</sup> Lockemann, 2008, S. 107.



Lockemanns Begriff der künstlerischen Dokumentarfotografie kalkuliert also den Umstand, dass das Dokumentarische in Theoriekontexten bereits dekonstruiert ist, mit ein. Argumentativ stützt sie sich hierbei auf die künstlerische Autorschaft, mittels derer sich die künstlerische Dokumentarfotografie vom Faktischen und von einer Vorstellung des Dokumentarischen abzugrenzen sucht, die auf dessen Status als Dokument rekurriert. Ähnlich wie Lockemann argumentiert auch Thomas Weski, auf den sie sich unter anderem bezieht, wenn er „die Kategorisierung dokumentarischer Fotografie als künstlerisch mit der individuellen Herangehensweise des Fotografen als Autor“<sup>21</sup> verbindet. Für Weski geht es beim künstlerischen Zugriff auf das Dokumentarische „um eine Darstellung der Wirklichkeit, die über den Gegenstand berichtet, und zugleich um die Formulierung einer Vorstellung von Welt“.<sup>22</sup>

Auch wenn Lockemann davon spricht, dass es schwierig sei, endgültige Parameter zu definieren, die zwischen angewandter und künstlerischer Dokumentarfotografie unterschieden, so erkennt sie in der „ursprünglich intendierte[n] Gebrauchsweise“<sup>23</sup> und den „Verwertungszusammenhängen“<sup>24</sup> einen Hinweis auf die Einordnung in die jeweilige Kategorie. Die Gebrauchsweisen „markieren das Terrain, in dem sich der jeweilige Ansatz bewegt“.<sup>25</sup> Zentral für ihre Unterscheidung der verschiedenen dokumentarfotografischen Genres ist zudem die spezifische Art und Weise, nach der Bedeutung konstituiert wird. Die künstlerisch motivierte

*„Darstellungsabsicht“ [ist nicht; K. F.] die einfache Abbildung eines Themas, sondern die Reflexion auf das Interesse, das jeder Themenfindung vorausgeht [...]. Sie sucht geradezu die Beunruhigung und permanente Irritation, die in angewandten Kontexten zwecks eindeutiger Aussagen ausgeschaltet werden soll. Damit verfolgt die künstlerische Dokumentarfotografie eine ganz eigene, selbstreflexive Darstellungsabsicht.“<sup>26</sup>*

Entscheidend ist hier die Reduktion des Verweischarakters der Fotografie im semiotischen Sinn. Damit zeichnen sich Fotografien, die dem Genre der künstlerischen Dokumentarfotografie zuzuordnen wären, dadurch aus, dass in ihnen Bedeutung nicht festgeschrieben wird, sondern einer Ambivalenz verhaftet bleibt. Lockemann nutzt hier den durchaus produktiven Begriff der „Unbestimmtheitsstellen“,<sup>27</sup> den sie von Roman Ingarden übernimmt. Die grundlegende Herausforderung bei der Betrachtung von Bildern bestehe darin, dass „die Bildbetrachter die Unbestimmtheitsstellen, die ‚Leerstellen‘, selbst durch Imagination aufzufüllen“<sup>28</sup> hätten. In angewandten Formen der Dokumentarfotografie werde „[n]ach Schließung der Unbestimmtheitsstellen durch die Imagination [...] [das Bild; K. F.] als eine Art wahre Aussage behandelt“,<sup>29</sup> während die künstlerische Form das schnellstmögliche Schließen der Unbestimmtheitsstellen zu vermeiden suche, um stattdessen einer Ambivalenz der Bedeutung Raum zu geben.

21 Lockemann, 2008, S. 126.

22 Thomas Weski: Grausam und zärtlich, in: Ausst.-Kat.: Cruel and Tender. Zärtlich und grausam – Fotografie und das Wirkliche, hg. von Thomas Weski, Emma Dexter, Museum Ludwig Köln, Ostfildern-Ruit 2003, S. 23–27, hier S. 23.

23 Lockemann, 2008, S. 116.

24 Ebd., S. 130.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 109.

27 Vgl. ebd., S. 96.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 99.

30 Walker Evans: Interview mit Leslie George Katz, in: Art in America, März/April 1971, wieder abgedruckt in: Walker Evans, Leslie George Katz: Walker Evans. Incognito, New York 1995, S. 18, zitiert nach Thomas Weski: Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte, in: Ausst.-Kat.: How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, hg. von Heinz Liesbrock und Thomas Weski, Sprengel Museum Hannover, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Köln 2000, S. 18–37, hier S. 30.



Mit der Betonung der Ambivalenz der inhaltlichen Bedeutung für die künstlerische Fotografie knüpft Lockemann an Walker Evans' Begrifflichkeit des „dokumentierenden Stils“<sup>30</sup> an und leitet von diesem ab, dass

*„[d]ie Auffassung der Ambivalenz der inhaltlichen Bedeutung [...] zu bestätigen [scheint; K. F.], dass in einer dokumentarischen Fotografie nach Walker Evans die Zuschreibung von Bedeutung sekundär wird“.*<sup>31</sup>

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich Bettina Lockemanns Annäherung an das Verhältnis von Fotografie, Kunst und dem Dokumentarischen vorwiegend als ein Problem der Einordnung in ein spezifisches Genre dokumentarischer Fotografie erweist. Damit rekurriert Lockemann in ihrer Argumentation auf scheinbar klar umrissene, relativ eng gefasste Begriffe der verschiedenen Formen dokumentarischer Fotografie. Meines Erachtens ist es jedoch problematisch, unterschiedliche Konzeptionen des Dokumentarischen im Sinne von Genres zu begreifen, da hierbei der künstlerische Zugriff aufs Dokumentarische vorrangig über eine Abgrenzung von angewandten Formen der Dokumentarfotografie gefasst wird.

Auch wenn ich in meiner Arbeit ebenfalls verschiedene Gebrauchsweisen des Fotografischen in Bezug auf das Dokumentarische unterscheiden möchte, entscheide ich mich bewusst gegen eine klare Abgrenzung verschiedener Genres oder Verwendungskontexte, wie beispielsweise journalistischer und künstlerischer dokumentarfotografischer Formen. Eine Argumentation, die unterschiedliche Bezugnahmen auf Konzepte des Dokumentarischen im Medium der Fotografie über Gegensätze aus angewandt und künstlerisch begreift, fällt meines Erachtens in eine Polarisierung, die angesichts der Verwischung der Grenzen zwischen angewandten und im Kunstkontext verorteten Formen sowie der Brüchigkeit der Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und Künstlerischen generell problematisch scheint und letztlich das Dokumentarische als das Andere der Kunst installiert.

Statt eine künstlerische Dokumentarfotografie von anderen Formen der Dokumentarfotografie abzugrenzen und von festen Begriffskategorien auszugehen, geht es mir um künstlerische Arbeiten, die sich auf dokumentarische Gebrauchsweisen beziehen und so innerbildlich ein Konzept des Dokumentarischen sichtbar werden lassen. Ein polarisierendes Verständnis, wie es sich bei Lockemann findet, widerspricht einem von mir vorgeschlagenen Begriffsverständnis des Dokumentarischen als einem offenen, mobilen und kontextbedingten Konzept, das das Dokumentarische eher als Handlung denn als Ergebnis betrachtet.

Die Definition künstlerischer Dokumentarfotografie, wie sie sich bei Lockemann und Weski findet und sehr viel früher schon in Evans' Formulierung des ‚dokumentarischen Stils‘ ankündigt, greift letztlich zu kurz, weil sie sich vorrangig auf die Figur des Fotografen beschränkt und nicht darüber hinaus das Bild selbst mit einbezieht, dessen Lesbarkeiten ebenso wie die Prozesse der Bedeutungskonstitution, in die es eingebunden ist, vielfältig und vielschichtig sind und daher immer über die jeweiligen Intentionen seines Autors hinausreichen. Die Engführung auf den persönlichen und interpretativen Ansatz im Hinblick auf eine Form der ambivalenten Bedeutungskonstitution argumentiert an einer Reflexion vorbei, die erkennt, dass mit Bildern ohnehin niemals die Wahrheit der Repräsentation erfasst werden kann, sondern nur ihre Effekte, da das Dokumentarische immer schon mit etlichen Machtformationen verknüpft ist. Die von Lockemann als markant und genrekategorisierend benannten Unterschiede künstlerischer Dokumentarfotografie gegenüber ihren angewandten Formen reflektieren das Dokumentarische nicht

<sup>31</sup> Lockemann, 2008, S. 123.

als Teil gesellschaftlicher Machtverhältnisse<sup>32</sup>, weil sie bei der Figur des Autors verweilen. Lockemann betont zwar eine für die künstlerische Dokumentarfotografie charakteristische Ambivalenz der inhaltlichen Bedeutung, aber sie vertieft nicht die Frage nach dem Prozess der Bedeutungskonstruktion, den viele künstlerische Arbeiten sichtbar zu machen suchen. Eine Begriffsdefinition des Dokumentarischen, die in erster Linie auf Kategorisierungen und Abgrenzungen zielt, setzt nicht bei den Konstruktionsbedingungen des Dokumentarischen an und vermag so die fortwährende Faszination am Dokumentarischen nicht zu erklären. Dieser Faszination lässt sich letztlich nur auf die Spur kommen, wenn man weniger eine auf Abgrenzung rekurrierende Genreeinordnung anstrebt, die immer nur eine erneute Festschreibung bedeuten kann, als versucht, sichtbar zu machen, inwiefern künstlerische Positionen ein Konzept des Dokumentarischen evozieren und wie sie dabei auf ein Begehren nach dem Realen<sup>33</sup> rekurrieren. Hierbei kann kein manifester, genrekategorisierender Begriff des Dokumentarischen sichtbar werden, sondern immer nur einer, der sich an der Schnittstelle von Herrschaft und Dokumentarismus situiert und der das permanente Ineinandergreifen von Konstruktion und Dekonstruktion dokumentarischer Wirklichkeitsversprechen nachvollzieht. In meinen Analysen werde ich zeigen, dass die künstlerischen Bezüge aufs Dokumentarische die Prozesse der Bedeutungskonstruktion von Fakten erfahrbar machen, indem sie den Prozess anregen, aber gleichzeitig wieder irritieren und immer wieder neu zum Gegenstand der Vorstellung machen.

### 1.2.2 „Berührungen und Überlagerungen von Kunst und Dokumentarismus“:<sup>34</sup> die Konzeption des Dokumentarischen bei Tom Holert

Auch Tom Holert geht in seinem Text zur ‚Erscheinung des Dokumentarischen‘ auf das Verhältnis von Kunst und Dokumentarismus ein, ohne dabei jedoch insbesondere die Medialität der Fotografie zu reflektieren. Ausgangspunkt seiner Ausführungen sind der Import dokumentarischer Produktionen und Strategien in den Kunstkontext sowie die spezifischen Formen der Präsentation derselben im Kunstfeld, die oftmals mit dem Ziel einer Recodierung der Räume der Kunst stattfinden.<sup>35</sup> Ausgehend von der anhaltenden „Faszination für das dokumentarische Sehen beziehungsweise das faszinierte dokumentarische Schauen“<sup>36</sup> konstatiert Holert, dass „gerade die Kritik am dokumentarischen Realismus entscheidenden Anteil an der Ausbreitung einer Kultur des Dokumentarischen“<sup>37</sup> hat. Ähnlich wie bei Lockemann eine zeitgenössische künstlerische Dokumentarfotografie immer schon den Aspekt der Dekonstruktion mit einzubeziehen scheint, sieht auch Holert eine aktuelle dokumentarische Praxis im Kunstkontext mit der kritischen Reflexion des Dokumentarischen verbunden. Im Bereich der Kunst erkennt er die Möglichkeit, das Dokumentarische von seiner „dienstbaren Rolle“<sup>38</sup> zu befreien und die „mit dem Dokumentarischen assoziierten Formen der Wissensproduktion in Richtung Fiktionalität und Poetizität zu überwinden“.<sup>39</sup> Ein solcher sich im Kunstfeld entwickelnder Dokumentarismus „wäre zudem imstande, jene Doku-Poesie der Erscheinung, die auf das dokumentarische Bild projiziert wird, um es ‚künstlerisch‘ zu wenden, erfolgreich

32 Zum Machtbegriff und zur Verstrickung des Dokumentarischen in Formationen von Macht vgl. Kapitel 2.4 dieser Arbeit sowie Michel Foucault: Technologien der Wahrheit, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 133–144, und: Die Ordnung des Diskurses, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 54–73.

33 Mit dem Begriff des ‚Realen‘ beziehe ich mich auf Lacans Verständnis des Realen, der das Reale als etwas Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares beschreibt. Das Reale unterscheidet sich vom Begriff der Realität, der eher der symbolisch strukturierten Ordnung des Imaginären angehört. Zu Lacans Begriff des Realen vgl. u. a. Dylan Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien 2002; Jacques Lacan: Freuds technische Schriften (Das Seminar, Buch I), 1953–1954, Olten, Freiburg 1978; ders.: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Das Seminar, Buch XI), Berlin 1978, sowie ders.: Schriften, 3 Bde., Olten, Freiburg 1973–1980.

34 Holert, 2003, S. 46.

35 Vgl. ebd., S. 50.

36 Ebd., S. 53.

37 Ebd., S. 54.

38 Ebd., S. 62.

39 Ebd., S. 46.

infrage zu stellen“.<sup>40</sup> Möglich wird diese Infragestellung nach Holert durch Verfahren der Offenlegung der künstlerischen Konstruktionsbedingungen, die sich bereits im Zuge der klassischen Avantgardebewegungen herausgebildet haben. Doch Holert vernachlässigt bei seiner Argumentation den Umstand, dass sich diese für die Avantgarden charakteristischen Strategien heute oftmals nur allzu leicht in eine dominante Wahrheitspolitik integrieren lassen. Zu fragen wäre, ob es umfassenderer Strategien bedarf als das Aufdecken der künstlerischen Konstruktionsbedingungen in der Nachfolge der klassischen Avantgarden, um Formen des Dokumentarischen zu entwickeln, die das dokumentarische Wirklichkeitsversprechen hinterfragen und letztlich dekonstruieren. Es geht um mehr als darum, im Kunstkontext die Formen des Dokumentarischen „in Richtung Fiktionalität und Poetizität zu überwinden“,<sup>41</sup> denn die Kunst und das Dokumentarische verbindet ein weitaus wechselvolleres und komplexeres Verhältnis als die Opposition aus ‚Kunst gleich Reflexion und Irritation‘ und ‚nicht künstlerische Gebrauchsweisen gleich „Doku-Poesie“‘. Es gibt im Kunstfeld verortete dokumentarische Gebrauchsweisen, die das scheinbare dokumentarische Wirklichkeitsversprechen im Kontext Kunst affirmieren, und es gibt solche, die die Konstruktionsmechanismen des Dokumentarischen offenlegen. Tom Holert spricht zwar von „Berührungen und Überlagerungen von Kunst und Dokumentarismus“,<sup>42</sup> aber letztlich begreift er Kunst und Dokumentarismus sehr polar, indem er in einen kunstfernen Bereich gliedert, in dem die Realität scheinbar „jenseits der Bilder“ liegt, und einen Bereich der Kunst, in dem die „(Inter-)Medialität der Bilder“ reflektiert wird.<sup>43</sup>

Holert begreift die Kunst und das Dokumentarische als zwei voneinander getrennte Konzepte, die sich zwar aufeinander beziehen können, indem sie in die Sphäre des jeweils anderen eintauchen, aber eine solche Abgrenzung argumentiert letztlich am Umstand vorbei, dass das Dokumentarische gerade im Kunstkontext so präsent ist, weil auch hier das Begehren nach dem Realen zum Tragen kommt. Denn genau dieses Begehren nach dem Realen, so möchte ich argumentieren, bedingt die fortwährende Faszination am Dokumentarischen auch im Kunstkontext. Eine Theorie, die im Kunstkontext vor allem die Reflexion der Intermedialität der Bilder und deren Bildstatus nachweist, kann diese Faszination letztlich nicht erklären, weil sie sich schwerpunktmäßig auf den Aspekt der Dekonstruktion richtet.

Gerade die Durchdringung von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie erweist sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, bei der Beantwortung der Frage nach der Faszination als besonders fruchtbar, denn viele künstlerische Arbeiten evozieren über die Verknüpfung des Dokumentarischen mit der spezifischen Medialität der Fotografie, die per se mit dem Dokumentarischen affiziert ist, das Begehren nach dem Realen und unterminieren dieses gleichzeitig. Wenn in der Trias von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie zum einen die Faszinationskraft des Dokumentarischen zur Wirkung kommt und diese gleichzeitig wieder zurückgenommen wird, macht der Betrachtungsprozess sichtbar, dass etwas anwesend und abwesend zugleich ist. Der Prozess der Bedeutungskonstruktion stellt so nicht nur die Wirkungsmacht des Dokumentarischen infrage, sondern macht erfahrbar, dass dokumentarische Repräsentation ebenso anwesend wie abwesend macht, denn das Begehren nach dem Realen wird zwar in den künstlerischen Arbeiten erfahrbar, aber das Reale selbst bleibt immer abwesend. Insofern dekonstruieren die künstlerischen Arbeiten nicht nur das Dokumentarische im Sinne einer „Doku-Poesie der Erscheinung“,<sup>44</sup> sondern evozieren im Sinne einer offenen Bedeutungskonstruktion, dass es immer auch

40 Ebd., S. 62.

41 Ebd., S. 46.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 61 f.

44 Ebd., S. 62.

das Abwesende, das Nichtdarstellbare gibt, um es im nächsten Schritt gleich wieder zu irritieren. Auf den Aspekt des Nichtdarstellbaren werde ich später über einen Bezug auf Derridas Ereignisbegriff noch ausführlicher eingehen.<sup>45</sup> Genau diese Ambivalenz aus Dekonstruktion und Begehren nach dem Realen macht meines Erachtens die Faszination der Trias aus Kunst, Dokumentarismus und Fotografie aus, wobei sich das Reale im Verhältnis von Kunst und Dokumentarismus als das gemeinsame Dritte erweist.

Meine kurze Skizze der Ausführungen von Bettina Lockemann und Tom Holert deutet auf ein zentrales Problem der bisherigen Kunstkritik hin, die oftmals im Sinne einer problematischen Kunst-Dokumentarismus-Polarisierung argumentiert und damit das Dokumentarische als das Andere der Kunst festschreibt.

Vielfach wurde in der bisherigen Literatur die Problematik der Begriffskoppelung aus ‚dokumentarisch‘ und ‚Fotografie‘ thematisiert und die Schwierigkeit einer Definition künstlerischer Dokumentarfotografie oder dokumentarischer Fotografie überhaupt konstatiert, da es sich um ungenaue und schwer zu fassende Termini handle. Timm Starl<sup>46</sup> stellt sogar die Verwendung des Begriffs generell infrage. Meines Erachtens ist die Lösung jedoch nicht eine Revision des Begriffs mit dem Ziel einer neuen Definition bzw. Kategorisierung, wie sie zum Beispiel Lockemann vornimmt, und auch nicht der Verzicht auf die begriffliche Verbindung der beiden, sondern das Sich-Lösen aus einer zu engen Verortung in einem wie auch immer gearteten Genre der Dokumentarfotografie und stattdessen das Aufspüren der Vielfalt dokumentarischer Ansätze im und mit dem Medium der Fotografie. Wie ich in meiner Arbeit zeigen werde, erhalten hierbei im Kunstkontext verortete Fotografien eine besondere Bedeutung.

### 1.3 Das Dokumentarische als mobiles, kontextbedingtes Konzept

Wie ich oben bereits gezeigt habe, sollte das Ziel einer begrifflichen Annäherung an das Dokumentarische meines Erachtens nicht die Gegenüberstellung von Kunst und Dokumentarismus sein, sondern ein Verständnis des Dokumentarischen als eines mobilen und kontextbedingten Systems, in dem sich das Dokumentarische dadurch auszeichnet, dass es permanent infrage gestellt und wieder bestätigt werden muss. Um eine solche Offenheit des Begriffs des Dokumentarischen zu thematisieren und zu zeigen, dass er vor allem aus dem jeweiligen Verwendungskontext herzuleiten ist, möchte ich daher anders als Lockemann und Holert stärker von der Instabilität der Kunst-Dokumentarismus-Konjunktion bzw. dem Verwischen der Grenzen ausgehen, denn in der Bildproduktion sind Information und Unterhaltung, Dokumentation und Werbung, Fotojournalismus und Kunst oft nicht klar zu trennen.

Ich möchte im Folgenden das Dokumentarische daher weniger als einen fest zu umreißenden Begriff denn als ein theoretisches Feld in einem komplexen Bezugssystem begreifen. In meiner Arbeit werde ich den Begriff des Dokumentarischen innerhalb künstlerischer Fotografien, die seit den frühen 80er-Jahren entstanden sind, verorten und analysieren. Dabei interessiert mich eine Befragung der Möglichkeiten des Fotografischen im Kunstfeld hinsichtlich der Produktion des Dokumentarischen und auch des Authentischen, das ich als eine spezifische Variante des Dokumentarischen begreifen möchte. Der schwer fassbare und heterogene Begriff des Dokumentarischen soll dabei über die jeweiligen Kontexte, in denen er auftritt, seine verschiedenen Verwendungszusammenhänge sichtbar gemacht werden. Mit meiner Analyse des Bildmaterials möchte ich herausarbeiten, über welche Strategien das Dokumentarische in den künstlerischen Arbeiten

<sup>45</sup> Vgl. Jacques Derrida: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida, in: Jürgen Habermas, Jacques Derrida: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin, Wien 2004, S. 117–178.

<sup>46</sup> Vgl. Timm Starl: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 73–77. „Die ständige Zunahme solcher Eingriffe und die Unmöglichkeit, diese im Abzug zu identifizieren, muss letztlich dazu führen, den Begriff ‚dokumentarische Fotografie‘ einer Revision zu unterziehen oder gar zu fragen, ob mit ihm noch weiterhin sinnvoll zu operieren ist.“ Ebd., S. 77.

eingesetzt bzw. produktiv umgesetzt wird und welcher Begriff des Dokumentarischen sich in den jeweiligen Arbeiten artikuliert.

Was bedeutet es, von Inszenierungen des Dokumentarischen zu sprechen? Bereits dem Titel meiner Arbeit ist ein scheinbares Paradox inhärent, das auf ein Verständnis des Dokumentarischen verweist, das sich nicht über eine klare Abgrenzung von Kunst und Dokumentation<sup>47</sup> konstituiert. Die Formen bzw. Grammatiken des Dokumentarischen und Authentischen, die es in den fotografischen Arbeiten aufzuspüren gilt, eröffnen sich weniger in Opposition als in Differenz zum Nichtdokumentarischen, Fiktiven und dekonstruieren letztlich die Vorstellung, auf etwas Vormediales oder gar Vordiskursives zu verweisen. Sie erweisen sich – so heterogen sie auch sein mögen – immer als Resultate von Zuschreibungsprozessen. Über die Trias von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie werde ich in meiner Arbeit zum einen zeigen, dass in Konzepte des Dokumentarischen das Moment des Inszenatorischen immer schon eingeschrieben ist, und dass zum anderen das Reale als das gemeinsame Dritte von Kunst und Dokumentarismus fungiert.

#### 1.4 Inszenierungen des Dokumentarischen in der Fotografie seit 1980

Das Dokumentarische wird in künstlerischen Fotografien verstärkt seit den 80er- und 90er-Jahren über verschiedene Bildgrammatiken aufgerufen, die Kriterien wie die ‚Fotografie als Zeuge‘, das ‚Augenzeugenprinzip als Argument der Wirklichkeitstreue‘, ‚Wirklichkeitsnähe‘ und ‚Unmittelbarkeit‘ ins Spiel bringen. Zu beobachten ist, dass die Renaissance der Grammatiken des Dokumentarischen in den künstlerischen Arbeiten mit der Rezeption fotografischer Kontexte einhergeht, in denen das Bild, wie bereits vorher erwähnt, seit jeher in massiver Weise Authentizität und Evidenz, Wahrheit und Wirklichkeit konnotiert: Pressefotografie, Kriminalistik und Privat- bzw. Amateurfotografie. Wie ich im Laufe meiner Arbeit zeigen werde, sind diese Bereiche auch nach der Digitalisierung weiterhin massiv vom Dokumentarismus- und Authentizitätsparadigma affiziert. So hat das Wissen um die Möglichkeiten digitaler Bildmanipulationen beispielsweise in der Pressefotografie keinesfalls zur Aufgabe oder Irritation des Anspruchs auf Objektivität und Authentizität als Voraussetzung für journalistische Glaubwürdigkeit geführt. Authentizität gilt nach wie vor als eine der wichtigsten Berufsnormen journalistischer Fotografie.

Vor diesem Hintergrund möchte ich den Blick speziell auf künstlerische Fotografien richten, die das Dokumentarische thematisieren, indem sie soziale Gebrauchsweisen der Fotografie aufgreifen, in denen die Beweisfunktion des Mediums Fotografie, seine Funktion als scheinbar dokumentarisches Aufzeichnungsmedium betont wird.

Drei Themenschwerpunkte erscheinen mir für eine solche Untersuchung relevant. In einem ersten Abschnitt möchte ich mich mit künstlerischen Fotografien beschäftigen, die die spezifischen Funktionsweisen von Pressefotografie aufgreifen und reflektieren. Für den kanadischen Fotografen Jeff Wall ist eine Arbeitsweise, die er selber ‚near documentary‘<sup>48</sup> nennt und die „versucht, dem Dokumentarischen in der Kunst sehr nahe zu kommen, ohne es zu erreichen“, <sup>49</sup> charakteristisch. Er zeigt, dass der Eindruck fotografischer Referentialität, der durch die neuen digitalen technischen Möglichkeiten zunehmend infrage gestellt wird, durchaus mithilfe inszenierter Realitätsmuster wiederbelebt werden kann. Wall hat eine spezifische Bildgrammatik entwickelt, die sich genau an der Schnittstelle von Dokumentation und Inszenierung situiert. Mit dieser erzeugt er Realitätseffekte, die sich in fotografischen Kontexten wie beispielsweise der Pressefotografie als Ausdruckskategorien des Authentischen bewährt haben. Mit einer spezifischen Form

<sup>47</sup> Vgl. hierzu auch Heinz-B. Hellers am Beispiel des Dokumentarfilms vorgenommene Unterscheidung von Dokumentation und Fiktion, die „nicht auf einem Oppositions-, sondern auf einem Differenzverhältnis“ beruht. Beide entsprächen eher den „beiden Seiten ein und derselben Münze“. Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 18.

<sup>48</sup> Vgl. Sandra Danicke: Fokus auf Jeff Wall, in: FR Magazin, Kalender 2002, ohne Seitenangabe.

<sup>49</sup> Holger Liebs: Jeff Wall über Inszenierung, Interview mit Jeff Wall, in: Süddeutsche Zeitung, SZ Wochenende, 24./25. Mai 2003, S. 8.

von Pressefotografie – nämlich der Kriegsfotografie – setzt sich Jeff Walls Arbeit ‚Dead Troops Talk‘ von 1992 auseinander. Am Beispiel dieser Arbeit möchte ich zeigen, inwiefern Jeff Wall die Funktionsweisen der Pressefotografie reflektiert und welcher Begriff des Dokumentarischen sich dabei artikuliert.

Die Kriminalistik ist ein Feld, in dem das Medium der Fotografie von Beginn an seine Qualität als ‚Zeuge‘ unter Beweis zu stellen hatte. In ihrem Kontext wird das fotografische Bild als juristisches Beweismittel eingesetzt und gilt als „unanfechtbares, automatisch hergestelltes Dokument, [...] das die Tatsachen genau wiedergibt“.<sup>50</sup> Neben „dem schriftlichen Bericht, der Zeichnung, dem Abmessen und dem Abformen der Befunde wird die Fotografie in der Kriminalistik als das Medium genutzt, das den Tatort quasi im ‚Rohzustand‘“<sup>51</sup> zu dokumentieren hat. Die Vielzahl von künstlerischen Arbeiten, die auf den kriminalistischen Bereich rekurrieren, belegt, dass dieser Bereich ein idealer Ausgangspunkt ist, um dokumentarische Konzeptionen auf ihren Gebrauch und ihre visuelle Rhetorik<sup>52</sup> hin zu befragen. Neben künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Thematik des Tatortes, für die neben Arbeiten von p.t.t.red und Peter Piller auch die Fotografien von Thomas Demand signifikant sind, möchte ich mich in diesem Kapitel mit der Spezifik des detektivischen Blicks und hierbei insbesondere mit Sophie Calles früher Arbeit ‚The Shadow‘ sowie mit ‚20 Years Later‘ beschäftigen.

Der Gestus des Augenzeugen, der das barthessche „So ist es gewesen!“ zu bestätigen scheint, kennzeichnet die Bildrhetorik zahlreicher fotografischer Arbeiten, die Authentizität und Wirklichkeitsnähe über eine Ästhetik des Schnappschusses aufzurufen scheinen. Die Fotografien von Richard Billingham und Nan Goldin spielen mit dem Blick eines Milieu- oder Familienangehörigen, der Assoziationen an Familienalben und Amateurfotografien aufruft. Am Beispiel von Richard Billinghams Fotobuch ‚Ray’s a laugh‘ werde ich zeigen, inwieweit seine Aufnahmen über die Figur eines Milieu- oder Familienangehörigen die Vorstellung einer scheinbar authentisch bezeugten Alltagsrealität erzeugen.

Neben den drei von mir ausgewählten Themenschwerpunkten wäre es auch denkbar, die Analyse auszuweiten und die künstlerische Rezeption weiterer fotografischer Gebrauchsweisen zu untersuchen. So werden beispielsweise das Archivalische oder auch die Wissenschaftsfotografie oftmals in künstlerischen Arbeiten aufgegriffen und reflektiert. Ich habe jedoch bewusst den Schwerpunkt auf Gebrauchsweisen des Dokumentarischen gelegt, die momentan eine relativ große gesellschaftliche Präsenz entwickeln. So ist beispielsweise die Bedeutung der Amateurfotografie im Rahmen neuer technischer Möglichkeiten massiv angewachsen und in den Gebrauchsweisen der Pressefotografie kommt das Visuelle unserer Kultur, das Verwobensein in Bilder aktuell besonders stark zum Ausdruck, sodass mir die künstlerische Reflexion dieser Verwendungskontexte besonders produktiv erscheint. Das Feld der Kriminalistik erschien mir insofern für eine genauere Betrachtung aktueller künstlerischer Rezeptionen interessant, als hier die Fotografie bereits seit dem 19. Jahrhundert mit Kriterien wie ‚Fotografie als Zeuge‘ und dem ‚Augenzeugenprinzip‘ in Verbindung gebracht wird und sich daher der Rekurs aufs Dokumentarische als besonders manifest erweist. Darüber hinaus gilt ein Hauptaugenmerk meiner exemplarischen Auswahl fotografischen Gebrauchsweisen, in denen sich der thematische Fokus der Bilder auf bestimmte Handlungen oder Ereignisse richtet, wodurch sich eine Korrespondenz zu einem Verständnis des Dokumentarischen als Handlung ergibt. Denn wie ich zeigen werde, wird in der Trias aus Kunst, Dokumentarismus und Fotografie eine Ereignishaftigkeit von Bildern denkbar, die mit einbezieht, dass das Ereignis

50 Christine Karallus: Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive, in: Kunstforum 153 (2001), S. 133.

51 Ebd., S. 132.

52 Im Folgenden verwende ich den Begriff der Rhetorik des Dokumentarischen im Anschluss an Tom Holert. Vgl. Holert, 2003. Darüber hinaus rekurriere ich bei der Verwendung des Begriffs auf Roland Barthes’ Rhetorik des Bildes, vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Bildes, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 28–46. Mit der Rhetorik des Bildes bezieht sich Barthes auf die Sprache des Bildes, die „nicht allein die Gesamtheit der ausgesendeten Worte (etwas auf der Ebene des Kombinator der Zeichen oder des Schöpfers der Botschaft) [ist], sondern auch die Gesamtheit der rezipierten Worte.“ Ebd., S. 42. „Die Rhetorik erscheint somit als die signifikante Seite der Ideologie.“ Ebd., S. 44.



selbst im Bild eigentlich nicht darstellbar ist. In ihrem Bezug auf das Dokumentarische suggerieren die künstlerischen Bildwelten nicht die Abbildung von Ereignissen, sondern involvieren die Betrachter in eine Ereignishaftigkeit und führen vor Augen, wie sich diese im Prozess der Betrachtung herstellt.

### 1.5 Fotografie und das Dokumentarische

Mit der Verbindung von Fotografie und dem Dokumentarischen wird ein altbekanntes Thema auf den Plan gerufen, weil die Fotografie als erstes visuelles Medium als Metapher für das Dokumentarische schlechthin zu fungieren vermochte. Die Frage nach den Repräsentationsweisen der Wirklichkeit, genauer nach dem Verhältnis zwischen einem äußeren Referenten und der von einem Medium erzeugten Botschaft stellt sich jedoch im Prinzip bei jeder Produktion mit dokumentarischem Anspruch.

*„Diese im Grunde sehr allgemeine Frage [...] rückt noch deutlicher in den Vordergrund, wenn es sich um Produktionen aus dem Bereich der Fotografie (oder des Films) handelt. Es herrscht so etwas wie eine grundsätzliche Übereinstimmung darüber, dass das fotografische Dokument die Welt getreu wiedergibt. Eine außerordentliche Glaubwürdigkeit wurde ihm zugesprochen, ein einzigartiges Gewicht der Wirklichkeit. Und diese der Fotografie unterstellte Wirklichkeitsnähe, dieses unantastbare Vermögen, Zeugnis ablegen zu können, beruht hauptsächlich darauf, dass man sich des mechanischen Herstellungsprozesses des fotografischen Bildes und der spezifischen Weise seiner Konstituierung und Existenz bewusst ist, beruht auf dem Wissen vom sogenannten Automatismus seiner technischen Genese.“<sup>53</sup>*

In Analogie zum fotochemischen Verfahren der automatischen, angeblich von selbst vor sich gehenden Reproduktion der in der Dunkelkammer aufgenommenen Bilder wird das Dokumentarische also als spezifische Qualität fotografischer Abbilder denkbar. Das Dokumentarische scheint in besonderer Weise mit der Wirkungsmacht des fotografischen Mediums zusammenzuhängen, dessen technisches Verfahren gerade darauf beruht, „das Bild in unmittelbarem optischen ‚Berührungskontakt‘ mit dem Motiv zu entwickeln und dadurch den essentiellen Wirkungsgehalt des real Gewesenen scheinbar ‚am Leben‘ zu erhalten“.<sup>54</sup> Eine Verbindung der Fotografie zum Dokumentarischen wird in diesem Deutungszusammenhang primär über den Automatismus der Kamera hergestellt. Eine solche Argumentation ist eine rein technische, die die Vorstellung von der Fotografie als Spur<sup>55</sup> gleichsam absolut setzt.

Es ist mittlerweile vielfach nachgewiesen und thematisiert worden, dass sich das Dokumentarische nicht allein aus der Automatik des Mediums erklären lässt, zumal die Vorstellung von der Indexikalität der Fotografie nur einen Ausschnitt des fotografischen Prozesses beleuchtet. Wie Philippe Dubois in seiner Bild-Akt-Theorie zeigt, kann die Fotografie nur zwischen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst als „reine Spur eines Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden“.<sup>56</sup> Nur in diesem kurzen Moment greift der Mensch nicht in den Produktionsprozess des Fotos ein, ist allein der Automatismus der Kamera am Werk.

*„Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann*

<sup>53</sup> Dubois, 1998, S. 29.

<sup>54</sup> Frohne, 2002, S. 403.

<sup>55</sup> Die Vorstellung von der Fotografie als Spur des Realen, ihre Einordnung als indexikalisches Bild geht auf Peirce und dessen Theoretisierung des Index zurück und erfährt in Roland Barthes' letztem Buch ‚Die helle Kammer‘ eine besondere Ausprägung. Vgl. Charles S. Peirce: 8. Die Kunst des Rasonierens, in: ders.: Semiotische Schriften, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, insbesondere S. 202–229, sowie Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1985.

<sup>56</sup> Dubois, 1998, S. 55.



*nicht mehr loslassen werden (das sei angemerkt, um die Macht der Referenz in der Fotografie zu relativisieren), aber gleichzeitig ist dieser Augenblick der reinen Indizialität, weil er konstitutiv ist, theoretisch nicht ohne Folgen.“<sup>57</sup>*

Vor diesem Hintergrund geht es mir in meiner Arbeit um eine Annäherung an das Dokumentarische, die das Dokumentarische nicht allein in der spezifischen Medialität der Fotografie verortet, sondern seine Komplexität sichtbar macht. Es stellt sich nicht mehr die Frage, ob Fotografie Wirklichkeit abbildet und wie der Gegenbeweis des fotografischen Wirklichkeitsversprechens anzutreten wäre. Stattdessen geht es mir darum zu zeigen, inwiefern und warum das Dokumentarische so virulent im Kunstkontext rezipiert wird. Dabei interessiert mich besonders, inwiefern der dokumentarische Charakter in den ausgewählten künstlerischen Arbeiten tatsächlich mit der spezifischen Medialität der Fotografie verbunden ist. Ich möchte herausarbeiten, welche Eigenschaften des Mediums Fotografie für die Produktion des Dokumentarischen im Kunstfeld eingesetzt werden und ob das Fotografische tatsächlich eine besondere Affinität zum Dokumentarischen unterhält.

Die Vielzahl der Arbeiten, die das Dokumentarische im Medium der Fotografie und im Rekurs auf soziale Gebrauchsweisen der Fotografie wie Presse, Kriminalistik und Amateurfotografie thematisieren, zeigen nicht nur, dass diese Bereiche offenbar gute Voraussetzungen bieten, fotografische Konzeptionen auf ihren Gebrauch und ihre visuelle Rhetorik hin auszuloten. Trotz ihrer Heterogenität führen sie ebenso vor Augen, dass die Wirkungsmacht der Fotografie als Beweismittel, das heißt ihre Verweisfunktion auf einen Referenten, offenbar nicht endgültig stillzustellen ist und dass die im Kunstkontext verorteten Bilder von der Suggestionskraft des Dokumentarischen profitieren. So wird letztlich ein Konzept des Dokumentarischen denkbar, das dieses nicht als Kategorie, Genre oder Stil, sondern als Handlung erfahrbar macht, in der Konstruktion und Dekonstruktion miteinander verbunden sind. Die künstlerischen Arbeiten machen zum einen die Mechanismen und Bildpolitiken sichtbar, zum anderen gehen sie über den Aspekt einer Offenlegung der Konstruktionsbedingungen des Dokumentarischen hinaus, indem sie gleichzeitig die Faszination am Dokumentarischen nähren und das Nichtdarstellbare, Reale<sup>58</sup> evozieren.

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Vgl. Fußnote 33.

## 2 DAS DOKUMENTARISCHE

### 2.1 Annäherungen an einen Begriff

Welche Vorstellung des Dokumentarischen artikuliert sich über die künstlerischen Visualisierungen? Diese Frage soll meine Untersuchungen leiten. Auch wenn das Dokumentarische als ein produktiver, transitorischer Begriff fungiert, der immer wieder neu aus dem jeweiligen Bildmaterial hergeleitet werden muss, halte ich es für notwendig, im Vorfeld die Bedeutungskontexte des Dokumentarismusbegriffs und seine spezifische Begriffshistorie grob zu umreißen. Denn obwohl man sich mit dem Begriff auf sehr unsicheres Terrain begibt, ist die Kategorie des Dokumentarischen trotz „ihrer logischen Ungereimtheiten, ihrer schwammigen Definition und ihrer epistemologischen Vagheit [...] immer noch als nützliche, wenn auch theoretisch nicht fundierte Rubrik in Gebrauch“, <sup>59</sup> wie Abigail Solomon-Godeau in ihrem frühen Text feststellt. Doch bereits

*„[s]eit der Erfindung der Fotografie verweigert sich das Dokumentarische als ein dynamischer Prozess einer stilistischen oder inhaltlichen Festlegung. Insbesondere der künstlerische Einsatz fordert die Grenzen des Dokumentarischen wiederholt heraus und versucht, diese zu verschieben, um zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu gelangen.“* <sup>60</sup>

Bei dem Versuch, für diese Arbeit zusammenfassend die frühe Begriffshistorie grob zu skizzieren, werden drei Verwendungskontexte bedeutsam: die Etymologie, die amerikanische Begriffstradition, die in den 20er- und 30er-Jahren geprägt wurde, sowie der Kontext der Dokumentarfilmgeschichtsschreibung. <sup>61</sup>

Die Etymologie des Begriffs ‚Dokument/Dokumentar-‘ geht auf das gleichbedeutende lateinische ‚documentum‘ zurück, das so viel wie ‚Beweis‘ oder wörtlich ‚wodurch man etwas lernen kann‘ und in seiner mittellateinischen Bedeutung ‚beweisende Urkunde‘ bedeutet. Das ‚documentum‘ ist wiederum mit dem lateinischen ‚docēre (doctum)‘ verwandt, das ‚lehren, unterrichten, nachweisen‘ bedeutet. <sup>62</sup> Etymologisch verweist der Wortstamm des Dokumentarischen also auf zwei Bedeutungsfelder: zum einen auf den Beweis, das heißt auf etwas, das etwas anderes bezeugt, und zum anderen auf die Vermittlungsebene des Lehrens bzw. Nachweisens und Zeigens. Die Etymologie betont den Zeugnischarakter des ‚Dokuments‘, das als „amtliches Schriftstück [...] für etwas Zeugnis ablegt, [...] etwas deutlich zeigt, ausdrückt, dokumentiert“. <sup>63</sup> Mit dem Dokumentarischen wird also das spezifische Verhältnis einer Sache zu einer anderen, eine Art Vermittlungsverhältnis beschrieben. Betrachtet man die weiteren Bedeutungskonnotationen von ‚beweisen‘ und ‚nachweisen‘, assoziiert das Dokumentarische also etwas, das etwas unter Beweis stellt, eine Verbindung zum Bedeutungsumfeld der ‚Wahrheit‘. Vor allem die Verwendungszusammenhänge des Schriftdokuments legen dies nahe. Als amtliches Schriftstück muss der Wahrheitsgehalt eines Dokuments überprüfbar sein. In seiner Funktion als Urkunde und Zeugnis ist es von der Staatlichkeit legitimiert und fungiert damit als klarer Hinweis, Beweis oder Offenlegung.

William Stott geht in seiner medienübergreifenden Analyse des Dokumentarischen für die Entwicklungen in den USA der 30er-Jahre auf die Bedeutung des Begriffs für die Beschreibung von Fakten ein.

<sup>59</sup> Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie?, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2003, S. 53.

<sup>60</sup> Bettina Lockemann: Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008, S. 85.

<sup>61</sup> Eine kurze Zusammenfassung der Begriffshistorie des Dokumentarischen liefert auch Timm Starl: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 73–77, ebenso wie Lockemann, 2008, S. 85–112.

<sup>62</sup> Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, 22. Aufl., Berlin, New York 1989, S. 149, und Duden, Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache, 3. Aufl., Mannheim 2001, S. 151.

<sup>63</sup> Duden, Bedeutungswörterbuch, 3. Aufl., Mannheim 2002, S. 268.

*„The first, the dictionary meaning, we use when we speak of ‘documentary proof’ and ‘legal documents’, of ‘documentary history’ and ‘historical documents.’ This ‘documentary’ has been defined as ‘presenting facts objectively and without editorialising and inserting fictional matter, as in a book, newspaper account or film.’ As for ‘document’, its first meaning is even plainer.“<sup>64</sup>*

Stott betont die Bedeutung amtlicher Dokumente, „bearing the original, official or legal form of something, and which can be used to furnish decisive evidence of information“.<sup>65</sup> Anknüpfend an die amerikanische Begriffstradition erweitert Stott die oben zitierte, streng etymologische Wortbedeutung. Dem Dokument, das auf die scheinbar objektive Repräsentation von Fakten zielt und das er als historisches Dokument bezeichnet, stellt er das humane Dokument gegenüber.

*„[‘Document’; K. F.] has two meanings, only one of which is in the dictionary. These meanings are not mutually exclusive.“<sup>66</sup>*

*„A document, when human, is [...] not objective but thoroughly personal. Far from being dispassionate, it may be a document that is shattering in its impact and infinitely moving [...].“<sup>67</sup>*

Stotts Ausführungen machen deutlich, dass sich der Begriff des Dokumentarischen, der in den 30er-Jahren in den USA erstmals in Verbindung mit den Medien Film und Fotografie verwendet wurde, nicht im Sinne eines eindeutigen Dualismus von dokumentarisch und fiktional, objektiv und subjektiv, sachlich und emotional begreifen lässt. Der Begriff erscheint in seiner Verwendung der zwei Bedeutungsfacetten ‚historical document‘ und ‚human document‘ ambivalent, da er sich zum einen – wie auch die Etymologie festlegt – auf Fakten bezieht und zum anderen der Emotion eine wesentliche Bedeutung zuschreibt, ohne dies als Widerspruch zu begreifen.

*„We understand a historical document intellectually, but we understand a human document emotionally. In the second kind of document, as in documentary and the thirties’ documentary movement as a whole, feeling comes first.“<sup>68</sup>*

Beiden Arten von Dokumenten ist jedoch eines gemeinsam, sie geben Fakten wieder:

*„Some documents inform the intellect, some the emotions. [...] They are extreme tendencies within the documentary genre and share just one characteristic, the one they must to belong to the genre at all: both report actual fact.“<sup>69</sup>*

Mit dem humanen Dokument beschreibt Stott etwas, das nach einem streng dualistischen Begriffsverständnis dem Dokumentarischen zu widersprechen scheint. Seine Verwendung des Dokumentarismusbegriffs verweist auf eine Ambivalenz, die dem Dokumentarischen inhärent zu sein scheint und die es schwer macht, das Dokumentarische allein im Sinne einer Binarität zu begreifen. Auch Edward Steichen und der Filmemacher John Grierson, der den Begriff im Kontext der Dokumentarfilmgeschichtsschreibung entscheidend prägte, sehen eine auf Emotionen zielende Schilderung nicht im Widerspruch zum Dokumentarischen. Steichen geht von zwei Arten von Dokumenten aus:

<sup>64</sup> William Stott: *Documentary Expression and Thirties America*, London, Oxford, New York 1973, S. 5 f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 6.

<sup>66</sup> Ebd., S. 5.

<sup>67</sup> Arthur Knight, zitiert nach Stott, 1973, S. 7.

<sup>68</sup> Ebd., S. 8.

<sup>69</sup> Ebd., S. 18.

*„[T]here were two sorts of documents: one gave factual information; one gave human, made citizens wince, conveyed the feeling of lived experience.“<sup>70</sup>*

Zu einem umfassenderen Verständnis des Begriffs des Dokumentarischen erscheint mir seine frühe Verwendung im Kontext des Mediums Film bedeutsam. In seiner auf Filme gemünzten Prägung geht der Begriff des Dokumentarischen auf John Grierson zurück, der ihn 1926 in einer Besprechung von Robert J. Flahertys Film ‚Moana‘ erstmals verwendete.<sup>71</sup> Zahlreiche Autoren setzen sogar den Beginn des Dokumentarfilms mit Robert Flaherty an.<sup>72</sup> Diese Lesart ist jedoch vor allem in den letzten Jahren stark kritisiert und als Mythenbildung der Filmhistoriografie entlarvt worden.

*„Es ist aber keineswegs ausgemacht, dass der Dokumentarfilm im Sinne Griersons auch erst mit Flaherty begonnen hat. Die ‚Erfindung‘ des Dokumentarfilms durch Flaherty ist eine definitorische Erfindung der Filmhistoriographie, die der Kanonisierung Flahertys durch Grierson folgt und dabei ein Vierteljahrhundert dokumentarischer Filmproduktion und -rezeption schlicht übergeht.“<sup>73</sup>*

Auch wenn Flaherty keineswegs als Begründer der Gattung ‚Dokumentarfilm‘ anzusehen ist, da es ähnliche Formate bereits vorher in Form von Wochenschauen, ‚travelogues‘, Stadt- oder Lehrfilmen gab, beginnt mit Griersons Flaherty-Rezeption ein eigenständiger Diskurs über das Genre des Dokumentarfilms. John Grierson attestierte Flahertys Film ‚Moana‘ „documentary value“ und kennzeichnete sein Verfahren als „creative treatment of actuality“. <sup>74</sup> Er begriff das Dokumentarische nicht einfach als eine Aufzeichnung von Wirklichkeit, sondern über den Einsatz filmischer Techniken wie Montage, Bildausschnitt und Bewegung als „the creative treatment of actuality“, das heißt als eine Form der Interpretation und Bearbeitung von Wirklichkeit. Für Grierson war das Dokumentarische sowohl Mittel der Informations- und Wissensvermittlung als auch eine Kunstform.<sup>75</sup>

Auch Flaherty stellt einen Bezug seiner Filme zum Dokumentarischen her. Seine Frau Frances bringt Anfang der 60er-Jahre das authentisierende Leitideal seiner Filme auf den Begriff „non-preconception“ – im Sinne einer umfassenden Vorurteilslosigkeit und Offenheit des Filmemachers gegenüber seinen Darstellungssujets.

*„Patient as a scientist, he let the camera see everything exhaustively to give the camera a chance to find that moment of truth, that flash of perception, that penetration into the heart of the matter, which he knew the camera, left to itself, could find.“<sup>76</sup>*

Flaherty verstand den Dokumentarfilm in erster Linie als Gegenpol zum Spielfilm. Im Gegensatz zu diesem handelt der Dokumentarfilm

*„an dem Ort, den man wiedergeben will, zusammen mit den Lebewesen, die sich an dieser Stelle befinden. Bei der Auswahl des Materials muß der Sinn aus der Natur hervortreten und nicht aus dem Hirn eines mehr oder weniger einfallsreichen Romantikers. Das Ziel muß eine wirklichkeitsgetreue Darstellung sein, eine Darstellung, die nichts hinter einem eleganten Schleier verbirgt, die die Attitude der Umwelt mit einbezieht und Wirklichkeit mit dem Dramatischen verbindet.“<sup>77</sup>*

<sup>70</sup> Ebd., S. 11. „These documents [human documents; K. F.] told stories and told them with such simple and blunt directness that they made many a citizen wince.“ Steichen, zitiert nach Stott, 1973, S. 11.

<sup>71</sup> Vgl. John Griersons Rezension in: The New York Sun, 8. Februar 1926. Literaturangabe nach Elizabeth Cowie: Das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 15–41, hier Fußnote 11. Vgl. auch Martin Loiperdinger: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg, in: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 72–79, hier S. 71.

<sup>72</sup> Vgl. hierzu u. a. Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 21.

<sup>73</sup> Loiperdinger, 2001, S. 72.

<sup>74</sup> Grierson, 1926, zitiert nach Loiperdinger, 2001, S. 71.

<sup>75</sup> In späteren Jahren hat Grierson den Begriff selber wieder tendenziell zurückgenommen und als „clumsy description“ bezeichnet. Vgl. Stott, 1973, S. 14.

<sup>76</sup> Frances Hubbard Flaherty: The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story, New York 1972, S. 40.

<sup>77</sup> Flaherty, zitiert nach Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim, Zürich, New York 1988, S. 117.

Ausgehend von einer Einzelbilduntersuchung seines Films ‚Nanook‘<sup>78</sup> wird Flaherty heute zunehmend vorgeworfen, kein Dokumentarfilmer gewesen zu sein. Es wird kritisiert, dass Szenen seiner Filme eigens für die Kamera hergestellt wurden und damit über die vorgefundene Wirklichkeit hinausgehen und eben nicht, wie er selbst behauptet hat, „aus dem Leben eines Volkes“ stammen.<sup>79</sup> Diese Kritik gründet auf der Annahme, dass dokumentarische Filme nichtfiktional und uninszeniert sein müssen, begreift das Dokumentarische also dualistisch.

In der Frühphase der Dokumentarfilmgeschichtsschreibung ist das Dokumentarische jedoch keinesfalls so dualistisch begriffen worden, wie es die spätere Kritik an Flaherty, die seinen Filmen den dokumentarischen Status abspricht, nahelegt. Zum einen betont Griersons Verwendung des Begriffs als ‚creative treatment of actuality‘ den Kunstcharakter als ein zentrales Merkmal des Dokumentarischen – eine Vorstellung, die sicherlich kaum Probleme mit der Inszeniertheit in Flahertys Filmen hatte, zumal Flahertys Filme deutlich zu erkennen geben, dass einzelne Szenen eigens für die Kamera hergestellt wurden. Auch Flaherty selbst hat dies nie bestritten.<sup>80</sup> Die puristische Vision einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung, die allein das Resultat der automatischen Aufzeichnungskompetenz der Kamera ist, offenbart sich vor allem als Resultat der späteren programmatischen Einbindung seiner Filme in die Konzeption des ‚non-preconception‘. Es wird deutlich, dass das Versprechen einer dokumentarischen und auch authentischen Darstellung „mit der Beschreibung der Filmentstehung und der medialen Selbstlosigkeit des Vermittlers konstituiert“<sup>81</sup> wird. „Authentizität ist zu Beginn also vornehmlich ein Effekt der literarisch konstruierten Selbstdarstellung von Medium und Filmemacher, die man in den verschiedensten Formen dem Filmpublikum zugänglich macht.“<sup>82</sup>

Eine dualistische Lesart des Dokumentarischen ist also in der Frühzeit des Dokumentarfilms keinesfalls vorherrschend gewesen, ähnlich wie es schon die Begriffsbildung des Dokumentarischen in den 30er-Jahren gezeigt hat, die die Ambivalenz von ‚historical document‘ und ‚human document‘ betont.

Dies spiegelt auch die neuere Forschung zur Historiografie des Dokumentarfilms wider, die herausarbeitet, dass sich die Dichotomie von fiktionalem und dokumentarischem, künstlerischem und authentischem Filmbild erst nachträglich konstituiert.<sup>83</sup> Im Gegensatz hierzu konstruierte die ältere Dokumentarfilmgeschichtsschreibung die gesamte Filmgeschichte über die Differenz des Dokumentarischen und Fiktionalen. Ihr Ursprung wurde auf die Filmpioniere Lumière und Méliès zurückgeführt, die für zwei antagonistische Bereiche filmischen Arbeitens stehen, deren einer auf die Abbildung vorgefundener Wirklichkeiten aus sei, der andere hingegen auf die Schaffung filmischer Fiktion.

Betrachtet man die Filme Lumières und Méliès‘ und vor allem ihre zeitgenössische Rezeption, so zeigt sich jedoch, dass es in der Frühzeit des Films noch keinen Begriff vom dokumentarischen als Gegenpol zum fiktionalen Film gab. So konnte beispielsweise Lumières Film ‚La sortie des usines Lumière‘ einfach nachgedreht werden, als er technisch nicht mehr zu gebrauchen war. Dieses Vorgehen wäre mit einer späteren Lesart des Dokumentarischen, die an die Einmaligkeit des Ereignisses gebunden ist, nicht zu vereinbaren.<sup>84</sup> Zwischen authentischen, dokumentarischen und fiktiven Szenen wurde nicht unterschieden. Dies belegt auch Méliès‘ Film über die Krönung Edwards VII., der am Abend nach der Feierlichkeit in London vorgeführt werden konnte, weil er bereits im Voraus inszeniert und gedreht worden war. Anstatt direkt in Kriegsgebieten zu drehen, wurden Seeschlachten zum Teil mit Modellschiffen nachgestellt.<sup>85</sup> Auch der 1916 in Frankreich während der

78 Vgl. Hohenberger, 1988, S. 116.

79 Vgl. ebd., S. 118.

80 Vgl. ebd., S. 116.

81 Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003, S. 216.

82 Ebd.

83 Vgl. Hohenberger, 1988, und Wortmann, 2003.

84 Vgl. Alan Williams: The Lumière Organization and ‚Documentary Realism‘, in: FELL (1983), S. 153–161, hier S. 159.

85 Zu den Beispielen vgl. Hohenberger, 1988, S. 15.

britischen Somme-Offensive gedrehte Film ‚The Battle of the Somme‘ wurde vom zeitgenössischen Publikum als das unmittelbare und erschütternde Dokument der Somme-Schlacht rezipiert, obwohl der Film in historiografischer Hinsicht keinerlei Authentizitätskriterien gerecht wird.<sup>86</sup>

## 2.2 Das spezifische Verhältnis des Dokumentarischen zur Wirklichkeit<sup>87</sup>

Auch wenn sich gezeigt hat, dass das Dokumentarische gerade in seiner frühen Begriffsverwendung nicht in erster Linie als antagonistisch zum Fiktiven und Inszenierten zu fassen ist, prägt der Topos des spezifischen Wirklichkeitsverhältnisses des Dokumentarischen nahezu alle seine späteren Lesarten. Diese Lesarten sehen im Dokumentarischen die Aufzeichnung einer vorfindlichen Wirklichkeit, die „der Wirklichkeit durch die Organisation von Bildern und Klängen eine Stimme“<sup>88</sup> gebe. Als „Repräsentation vorgefundener Realität im aufgezeichneten Dokument“ stelle das Dokumentarische seine Wahrhaftigkeit durch ein „indexikalische[s] Verhältnis zum Original“ unter Beweis.<sup>89</sup> Daraus resultiere der spezifische Realitätseindruck des Dokumentarischen. Dieser gründe „sich in einer unlogischen Verbindung von räumlicher Unmittelbarkeit des Signifikanten und zeitlicher Vergangenheit des Signifikats“.<sup>90</sup> Das Dokumentarische verbürge den Glauben an die Realität des Signifikats als Gewesenes. Das Signifikat des Dokumentarischen gehöre damit nicht dem Hier und Jetzt an, sondern dem Dagewesensein.<sup>91</sup>

*„Das Dokumentarische steht in enger Verbindung zur Entwicklung der Moderne, da es sich selbst als das Genre einer objektiven Wissbarkeit der Welt ins Spiel bringt. Doch fällt das Dokumentarische gerade in seinem Begehren nach Aufweisung des Wirklichen in seinen Wirklichkeitsnarrativen einem Verlust des Wirklichen anheim.“<sup>92</sup>*

Elizabeth Cowie entwickelt in Anlehnung an Lacans Begriff des ‚Realen‘<sup>93</sup> eine Lektüre des Dokumentarischen, „das ein Begehren nach dem Realen entwickle, wodurch es aber auch den Verlust des Realen in seinen Erzählungen von der Realität zu tragen habe“.<sup>94</sup> Denn die Dinge begegnen uns ja nie, wie wir meinen, dass sie in Wirklichkeit seien, gleichsam ihrem wahren Wesen nach seien, sondern immer nur in der Form, in der sie uns erscheinen. Alles, was wahrgenommen wird, ist unabdingbar bereits Teil der symbolischen Ordnung. Dokumentarismus entsteht nun aber genau unter der Annahme einer Medialität, die vom Nichtmedialen affiziert ist. Im Dokumentarischen artikuliert sich die Sehnsucht nach einer Kommunikation jenseits der Zeichen, nach einer Darstellung, die darstellungsfrei allen Darstellungszwängen entgeht. Eine solche Sehnsucht sieht sich notwendig mit den paradoxalen Konditionen ihrer Erfüllung konfrontiert.

<sup>86</sup> Zur genaueren Analyse des Films und der Frage nach dem Status seiner Inszeniertheit vgl. Wortmann, 2003, S. 172–177.

<sup>87</sup> Ich versuche weitgehend der von Gernot Böhme getroffenen Begriffsunterscheidung von Wirklichkeit und Realität zu folgen. Nach Böhme ist Realität als das „Potential von Dispositionsprädikaten [zu verstehen; K. F.]“, die im leiblichen Umgang mit Dingen erfahren werden können. Wirklichkeit – das ist die Erscheinung als solche. Sie wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, ist aber jeweils mit ihnen fest verbunden. Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist das anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist.“ Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 1999, S. 9.

<sup>88</sup> Cowie, 2003, S. 21.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>90</sup> Hohenberger, 1988, S. 124.

<sup>91</sup> Mit dem Verweis auf das Dagewesensein scheint das Dokumentarische mit bestimmten Merkmalen ausgestattet zu sein, die Roland Barthes der Fotografie zugeschrieben hat. Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>92</sup> Cowie, 2003, S. 16 f.

<sup>93</sup> Lacan beschreibt das Reale in Abgrenzung zum Realen und Imaginären. Das Reale verweigert sich den Modi bildlicher und sprachlicher Kommunikation. Als weder imaginär noch symbolisierbar besitzt das Reale eine eigene, massive, nicht reduzierbare und singuläre Existenz und Präsenz. Das Reale ist immer etwas Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares, eine Art Horror oder Trauma. Es unterscheidet sich vom Begriff der Realität, der eher der symbolisch strukturierten Ordnung des Imaginären angehört. Zu Lacans Begriff des Realen vgl. u. a. Dylan Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien 2002; Jacques Lacan: Freuds technische Schriften (Das Seminar, Buch I), 1953–1954, Olten, Freiburg 1978; ders.: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Das Seminar, Buch XI), Berlin 1978, sowie ders.: Schriften, 3 Bde., Olten, Freiburg 1973–1980.

<sup>94</sup> Karin Gludovatz: Vorwort, in: dies. (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 7–13.



Genau diese Paradoxie, die sich aus der Sehnsucht nach einem Jenseits der Zeichen ergibt, erweist sich als konstitutiv für das Dokumentarische, weshalb ich mich für diese Arbeit an Elizabeth Cowies Lesart Lacans anschließen möchte. In der abendländischen Kulturgeschichte findet sich eine Fülle von Beispielen, die vom paradoxalen Versprechen dokumentarischer Darstellungen zeugen. Über den besonderen Zugang zu Wirklichkeit und Wahrheit versprechen sie eine Darstellung jenseits der Kodifizierung. So glaubte beispielsweise August Sander mit seinen Porträtfotografien „die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und nicht, wie sie sein können oder sollen“, <sup>95</sup> während Roland Barthes, auf dessen Fotografielektüre ich noch genauer eingehen werde, die Fotografie als „ein Bild ohne Code“ und als „Emanation des vergangenen Wirklichen“ deutete. <sup>96</sup> Gerade Ende des 20. Jahrhunderts gewinnen verschiedene dokumentarische Darstellungspraktiken der Gegenwartskunst – insbesondere in der Fotografie – als Beglaubigung und Verkörperung von Realität wieder an Bedeutung. <sup>97</sup>

Die paradoxe Konstitution des Dokumentarischen spiegelt sich auch in seinen gegenwärtigen Repräsentationen wider. Die Paradoxie erscheint aktuell fast zugespitzter, weil auf theoretischer Ebene die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit immer stärker infrage gestellt und demontiert werden. Zahlreiche Kontexte, in denen das Dokumentarische Verwendung findet, wie beispielsweise der Fotojournalismus, vermitteln ihre Bilder jedoch weiterhin als Unmittelbarkeitszeichen und Wirklichkeitsspuren, denen ihre Wirklichkeitspräsenz schon aufgrund ihrer Dichte und Allpräsenz nicht abgesprochen wird. Es scheint, als fände die im Bereich der Theorie kritisch reflektierte Sehnsucht nach Wahrheit und Realität in anderen Diskursen weiterhin ihren Ort. Zu fragen bleibt, ob die Repräsentationen des Dokumentarischen als Ausdruck eines naiven Umgangs zu lesen sind, der schlicht alle theoretischen Einwände leugnet. Oder kann man weiter gehen und die paradoxalen Verwendungskontexte des Dokumentarischen nicht als parallel existierende Diskursuniversen verstehen? Sind das dokumentarische Wirklichkeitsversprechen und seine medienkritische Durchdringung vielleicht tiefer miteinander verwoben? Und welche Rolle spielen dabei künstlerische Diskurse?

Tom Holert zeigt, dass

*„der Griff zu den Rhetoriken, Haltungen, Epistemologien und Ansprüchen des Dokumentarischen [...] ohne einen entsprechenden ‚metadokumentarischen‘ Diskurs, der diesen Griff wiederum thematisiert beziehungsweise problematisiert, nicht (mehr) vorstellbar“* <sup>98</sup>

ist. So ist nach Holert das Dokumentarische schon lange nicht mehr allein als beglaubigte Aufzeichnung einer außermedialen Realität zu begreifen. Jede dokumentarische Praxis wird bereits von ihrer medienkritischen Reflexion begleitet. Einerseits ist das Projekt des Dokumentarismus

*„angetrieben von der Ambition, der ‚Wahrheit‘ näher zu sein als andere visuelle Gattungen [...]. Zum anderen qualifiziert sich eine avancierte dokumentarische Praxis heute gerade dadurch, dass sie ihre Epistephilie energisch einklammert, infrage zieht, kritisch untersucht.“* <sup>99</sup>

Tom Holert sieht das Dokumentarische durch eine Aporie gekennzeichnet, da sich die medienkritische Infragestellung der dokumentarischen Wirklichkeits- und Objektivitätsversprechen und seine Funktion im Zuge der Wahrheitsfindung gegenseitig

<sup>95</sup> Gunther Sander (Hg.): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1980, S. 10.

<sup>96</sup> Vgl. u. a. Roland Barthes: Die Photographie als Botschaft, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–27, sowie ders.: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989.

<sup>97</sup> Vgl. hierzu u. a. Ursula Frohne: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 401–426.

<sup>98</sup> Tom Holert: Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 43–64, hier S. 51.

<sup>99</sup> Ebd., S. 53.



bedingen, sogar den Wahrheitsgehalt der Bilder zu steigern scheinen. „So hat gerade die Kritik am dokumentarischen Realismus entscheidenden Anteil an der Ausbreitung einer Kultur des Dokumentarischen.“<sup>100</sup> Die Konstruktion und Dekonstruktion dokumentarischer Wirklichkeitsversprechen greifen permanent ineinander, Dokumentarismuskritik und ihre entsprechende Apologetik sind strukturell aufeinander bezogen. So erklärt sich, warum dokumentarische Bilder trotz ihrer theoretischen Einrahmung in spezifischen Verwendungskontexten weiterhin als Realitätsspuren gelesen werden können. Holert liefert mit seinem Modell einer für das Dokumentarische konstitutiven Aporie eine Erklärung, die über das Konstatieren einer angeblichen dokumentarischen Naivität hinausgeht.

Die Paradoxie bzw. Aporie des Dokumentarischen ist jedoch nicht erst ein Phänomen der Gegenwart. Tatsächlich finden sich – mit dem Dokumentarischen verwandte – authentische Rhetoriken<sup>101</sup> in der Bildgeschichte genau von dem Zeitpunkt an, zu dem die Darstellungstransparenz eines Bildmediums prinzipiell in Zweifel gezogen wird. Volker Wortmann legt in seiner Untersuchung authentischer Bilder dar, dass die kritische Hinterfragung bestimmter visueller Darstellungsformen Authentizität nicht ausschließt, sondern vielmehr als Voraussetzung jeder Authentizitätsbehauptung fungiert. Wie das dokumentarische ist das authentische Bild eines, das sich gegenüber einer kritisch infrage gestellten Darstellungspraxis zu profilieren sucht. Wortmann geht davon aus,

*„[...] dass Authentizitätsskepsis und entsprechende Apologetik sich einander nicht ausschließen, dass beide vielmehr strukturell aufeinander bezogen sind und jeder skeptische Einwand seine entsprechend elaborierte Entgegnung provoziert. Authentizitätszuschreibungen formulieren sich immer wieder neu und sind letztlich das Ergebnis einer sukzessiven – nicht unbedingt linearen – Entwicklung. Zugespitzt könnte man sagen, dass sich die Authentizitätssehnsucht als grundlegendes kulturelles Interesse mediale Formen sucht und dabei die verschiedensten apologetischen Strategien entwirft, die dem skeptisch geschärften Rahmen abbildtheoretischer Debatten geeignet erscheinen.“<sup>102</sup>*

In seinen zahllosen Wandlungen, die sich im Wechselspiel authentisierender Strategien und ihrer abbildtheoretischen Einwände herausbilden, ist Authentizität als diskursive Kategorie zu betrachten, die ihre Funktion innerhalb eines konkreten historischen Bezugsrahmens erfüllt. Ähnlich wie das Dokumentarische ist das Authentische keine ontologische, überzeitliche Kategorie, sondern fungiert als transitorischer Begriff. Das Authentische sieht sich also lange vor Erfindung der Digitalisierung mit seiner Infragestellung konfrontiert. Die

*„In-Frage-Stellung‘ von Authentizität steht gleich schon zu Beginn der Geschichte; sie erscheint tatsächlich als konstitutive Bedingung jeder Authentizitätsbehauptung! [...] Authentisierende Strategien wissen um die abbildtheoretischen Einwände, reagieren mit ihrer Argumentation explizit auf die skeptischen Vorbehalte und versuchen letztlich, die angefochtene Referenzbehauptung auf einem epistemologisch resistenteren Niveau wiederherzustellen.“<sup>103</sup>*

### 2.3 Das Begehren der Bildbetrachter

Unberührt von der verstärkten theoretischen Infragestellung von Authentizität und dem Dokumentarischen gibt es einen entscheidenden Grund, warum das Wirklichkeitsversprechen dokumentarischer Bilder weiterhin funktioniert: das Begehren des Bildbetrachters. Das Dokumentarische wird von zwei – sich gegenseitig bedingenden – Aspekten konstituiert: dem dokumentarischen Verlangen und dem dokumentarischen

<sup>100</sup> Ebd., S. 54.

<sup>101</sup> Das Verhältnis des Authentischen zum Dokumentarischen wird in einem späteren Kapitel noch genauer zu klären sein.

Vgl. Kapitel 2.6.

<sup>102</sup> Wortmann, 2003, S. 157.

<sup>103</sup> Ebd., S. 223.

Versprechen. Dokumentarische Diskurse formulieren gleichsam eine Art kommunikatives Angebot, das Dargestellte als wahr anzuerkennen. Dieses Angebot trifft auf die Sehnsucht des Betrachtenden, das Dargestellte als wahr zu rezipieren. Die Erwartungshaltung der Rezipienten, in bestimmten Kontexten glauben zu dürfen, bleibt offenbar weitgehend unberührt vom kulturellen Wissen um die Konstruiertheit der vermeintlichen Wirklichkeit.

Doch die Möglichkeit, dokumentarische oder auch authentische Formen als unmittelbaren Ausdruck der Wirklichkeit zu lesen, besteht nur, wenn der Betrachter von dieser Möglichkeit weiß. Seine Erwartungshaltung gründet also in einem Wissen, dass bestimmten Bildern geglaubt werden kann. Dieses kulturell verankerte Abbildversprechen bestimmter Bildformen trifft auf die Zuschreibungspraxis des Betrachters und konstituiert das Wahrgenommene als dokumentarisch oder authentisch. Als kulturelle Zuschreibungspraxis aber ist das Dokumentarische bzw. Authentische instabil, ebenso überzeugend wie anfechtbar, allein abhängig von der Bereitschaft des Betrachters, das Bild als dokumentarisch bzw. authentisch zu lesen oder nicht.

Volker Wortmann legt dar, wie sich die Erwartungshaltung des Betrachters auf die Wahrnehmung authentischer Bilder auswirkt:

*„Denn die Spuren auf einem Bildträger, die das Bild authentisch erscheinen lassen, sie entstehen letztlich erst im Kopf des Bildbetrachters, der nicht nur die authentisierende Legende und das konkrete Bildexemplar zusammenführt, der vielmehr selbst ein substantielles Interesse daran hat, ein Bild als authentisches sehen zu können, und damit die Spuren in das Bild ebenso ‚hineinliest‘, wie diese ihm entgegenzukommen scheinen.“*<sup>104</sup>

*„Und es ist gut möglich, dass er [der Betrachter; K. F.] um die epistemologischen Einwände weiß, vielleicht sogar die konstitutiven Bedingungen authentischer Darstellung durchschaut und sich dennoch auf das kommunikative Angebot einlässt. [...] Denn sein Interesse an Authentizität hat sich in der Bildgeschichte als beharrlicher erwiesen als jede skeptische Einwendung [...]“*<sup>105</sup>

Die zahlreichen Wandlungen authentischer und dokumentarischer Formen in der Bildgeschichte zeugen von der offenbar nicht stillzustellenden Sehnsucht, dem Abbildversprechen zu glauben. Die verschiedenen Formen, in denen sie auftreten, sind Ausdruck der apologetischen Strategien, die auf das Misstrauen gegenüber dem Wirklichkeitsversprechen, die abbildtheoretischen Einwände, Bezug nehmen.

## 2.4 Dokumentarismus – Macht – Dokumentalität

Dokumente sind ‚gefundene‘ Objekte, materielle Spuren, die wahrgenommen werden und daraufhin als Beweisstücke, als Fakten konstituiert werden. Wie Foucault gezeigt hat, erhalten Fakten ihre Bedeutung erst innerhalb der gesellschaftlichen Diskurse, die sie aussprechen. Die dokumentarische Form kann in diesem Sinn nach Foucault als ‚Technologie der Wahrheit‘<sup>106</sup> verstanden werden, die historisch mit etlichen Machtformationen verknüpft ist. Die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit, die der Produktion und Konsumtion des Dokumentarischen zugrunde liegen, sind damit keineswegs als neutral und überzeitlich, sondern als Teil gesellschaftlicher Machtverhältnisse zu lesen, die diese verhandeln und definieren. Wie jede Form der Wissensproduktion ist auch die Herstellung dokumentarischer Wahrheits- und Wirklichkeitseffekte an Machtverhältnisse,

<sup>104</sup> Ebd., S. 224.

<sup>105</sup> Wortmann, 2004, S. 21.

<sup>106</sup> Vgl. Michel Foucault: Technologien der Wahrheit, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 133–144, sowie ders.: Die Ordnung des Diskurses, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 54–73.

sogenannte Wahrheitsregimes gekoppelt. Dokumentarische Praktiken lassen sich damit weniger als Wahrheit der Politik<sup>107</sup> denn als Politik der Wahrheit begreifen, die Foucault als ein Set von Regeln versteht, die Wahrheit verhandeln und definieren.

*„Die Politik der Wahrheit beschreibt ein Verfahren zur Abgrenzung und Produktion wahrer Aussagen und umfasst autorisierte Techniken der Wahrheitsproduktion. Im Feld des Dokumentarischen wird analog dazu ein ganzes Instrumentarium von technischen, journalistischen, ethischen und wissenschaftlichen Verfahren entwickelt, um akzeptable Aussagen herzustellen. Dazu werden die verschiedensten Technologien der Wahrheit entwickelt [...]“*<sup>108</sup>

Im Anschluss an Hito Steyerl möchte ich den Begriff der Dokumentalität für meine Analysen der künstlerischen Arbeiten einführen. Ausgehend von Foucaults Begriff der ‚gouvernementalité‘, der eine Form der Machtausübung bezeichnet, die über die Produktion von Wahrheit operiert, versteht Steyerl die Schnittstelle zwischen der Ausübung von Herrschaft und dokumentarischer Wahrheitsproduktion als Dokumentalität. Sie betont damit die unabdingbare Verwicklung dokumentarischer Formen in Strategien der Macht.

*„Dokumentalität beschreibt dementsprechend die Durchdringung dokumentarischer Bildregimes mit übergeordneten politischen, sozialen und epistemologischen Formationen und Verfahren der Wahrheitsproduktion.“*<sup>109</sup>

Indem Steyerls Begriff der Dokumentalität die diskursiven Konstruktionsbedingungen des Dokumentarischen betont, trägt er dem Umstand Rechnung, dass das Dokumentarische nur historisch spezifisch zu fassen ist, der Begriff also niemals neutral und überzeitlich gelten kann. Im Folgenden möchte ich im Rückgriff auf Steyerl den Begriff der Dokumentalität auf künstlerische Arbeiten anzuwenden suchen, die versuchen, „dominante Formen sowohl von Wahrheitsproduktion als auch von Regierung zu durchkreuzen und zu problematisieren“.<sup>110</sup>

## 2.5 Aktuelle Strategien des Dokumentarischen in der Kunst

Dokumentarische Strategien können als eines der wichtigsten Charakteristika der Kunstproduktion der 90er-Jahre und des beginnenden 21. Jahrhunderts begriffen werden.<sup>111</sup> Mit dem Dokumentarischen wird gleichzeitig die Frage nach der Repräsentation geschichtlicher Wirklichkeit in der Kunst erneut debattiert. Angelehnt an diese Debatten über das Projekt einer dokumentarischen Kunst des Wirklichen stellt Elizabeth Cowie die Frage, inwiefern Wirklichkeit Kunst sein kann.<sup>112</sup>

*„Und welche Wirklichkeit gewinnt oder verliert man durch die Zwischenschaltung einer ausgestellten ästhetischen Intervention in die Repräsentation der Aufzeichnung einer vorfindlichen Wirklichkeit?“*<sup>113</sup>

Mit der Integration dokumentarischer Praktiken in den Kunstkontext liegt die Vermutung nahe, dass das Interesse, das Dokumentarische in die gegenwärtige Kunstpraxis einzubetten, durch spezifische Eigenschaften und Versprechen, die dem dokumentarischen Bild zugeschrieben werden, bedingt ist. So wird beispielsweise im Zusammenhang

<sup>107</sup> Im Sinne einer Wahrheit der Politik artikulieren vor allem verschiedene politisch engagierte Formen der Dokumentarfotografie ihr Selbstverständnis. Vgl. Kapitel 4.

<sup>108</sup> Hito Steyerl: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 91–107, hier S. 96.

<sup>109</sup> Ebd., S. 93.

<sup>110</sup> Ebd., S. 94.

<sup>111</sup> Vgl. u. a. die Documenta 11, Kassel 2002.

<sup>112</sup> Cowie, 2003, S. 15.

<sup>113</sup> Ebd., S. 15.

mit der sogenannten ‚Wirklichkeitsfotografie‘, die insbesondere seit den 90er-Jahren im Kunstkontext als Beglaubigung und Verkörperung von Realität auftritt,<sup>114</sup> das Wirklichkeitsversprechen dokumentarischer Bildstrategien betont. Die ‚Wirklichkeitsfotografie‘ rekurriert auf die Vorstellung vom Nichtmedialen, der dokumentarische Blick wird als Zeuge von Realitätsspuren verstanden. Auch andere Formen dokumentarischer Kunstproduktion beziehen sich auf verbreitete Wahrheitstechnologien und scheinen diese nicht zu brechen. Die daraus resultierende Politik der Wahrheit folgt kulturell gelernten Mustern der Wahrheitsproduktion, für die beispielsweise die Bildsprache der klassischen Pressefotografie steht, deren Glauben an die Macht der Information eine solche Kunstproduktion teilt.<sup>115</sup> Die Verbindungen von Kunst mit dem Dokumentarischen scheinen oft geprägt von diesem Interesse, bestimmte mit dem Dokumentarischen assoziierte Formen der Wahrheits- und Wissensproduktion zu übertragen. Wie Tom Holert zeigt, steht dieses Interesse jedoch

*„auf der instabilen Basis der notwendig illusionären Überzeugung, es gäbe so etwas wie die Möglichkeit, das ‚Künstlerische‘ vom ‚Dokumentarischen‘ abzugrenzen, um beides sodann zusammenzuführen.“*<sup>116</sup>

Die aktuelle Konjunktur des Dokumentarischen in der Kunst ist jedoch nicht nur als Ausdruck des Wunsches nach Unmittelbarkeit und der Übertragung eines Wahrheitsversprechens zu begreifen, das dem Dokumentarischen zugeschrieben wird, auch wenn dokumentarische Kunst immer in dieser Gefahr steht. Gerade zahlreiche aktuelle Arbeiten reflektieren ihren eigenen dokumentarischen Status und die in das Genre eingeschriebenen Herrschaftslogiken. Beispielhaft seien hier die in der Ausstellung ‚After the Fact‘ gezeigten Arbeit von Lucas Einsele<sup>117</sup> und Susan Meiselas genannt.<sup>118</sup> Mit ‚Reframing History‘ kehrt beispielsweise Meiselas an den Entstehungsort ihres eigenen Buches ‚Nicaragua‘ von 1980 zurück. Indem sie ihre eigenen, im Nicaragua der Sandinisten entstandenen Fotografien, die vielfach im journalistischen Kontext veröffentlicht wurden, als große Wandbilder an den Ort ihres Entstehens zurückbringt, reflektiert sie die Probleme dokumentarischer Fotografie und deren Repräsentationsstrategien.<sup>119</sup>

Seit der Institutionalisierung visueller Medien in Journalismus, Wissenschaft und Kunst hat sich der Austausch zwischen Bericht erstattenden, dokumentierenden und künstlerischen Bildpraktiken verstärkt. In der Tendenz haben sich die bildsprachlichen Strategien und Methoden dabei von ihren Ursprüngen und den Konventionen der jeweiligen Nutzung in Journalismus, Dokumentation, Werbung, Kunst oder auch Amateurfotografie gelöst. Als Folge finden sich dokumentarische Bildgrammatiken in sehr ähnlicher Ausprägung und als Zitate in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Die Grenzziehung zwischen Dokumentation und Kunst scheint also porös zu sein.

Deutet man die Verbindung dokumentarischer und künstlerischer Strategien nicht per se als *contradictio in adiecto*, indem man durch sie zwei vermeintlich gegensätzliche Kategorien verbunden sieht,<sup>120</sup> kann sie auch als Hinweis gelesen werden, dass Wahrheit, Wirklichkeit und Unmittelbarkeit der Konstruktion bedürfen. Nicht länger ist dann der Wirklichkeit die Fiktion, dem Dokumentarischen die Kunst gegenüberzustellen,

<sup>114</sup> Vgl. Frohne, 2002.

<sup>115</sup> Hito Steyerl nennt als Beispiel für eine solche Arbeitsweise die Installation ‚Liquid Europe and Solid Sea‘ der Künstlergruppe Multiplicity, die ein Flüchtlingsdrama im Mittelmeer verarbeitet und dafür Interviews mit journalistischen Materialien kombiniert. Vgl. Steyerl, 2003, S. 97.

<sup>116</sup> Holert, 2003, S. 47.

<sup>117</sup> In einem, wie er selbst sagt, „Tanz an der Grenze von Kunst und Politik“ beschäftigt sich Einsele in ‚One Step Beyond/The Mine Revisited‘ mit dem Problem von Landminen. Vgl. Ausst.-Kat.: After the Fact. Berlin Photography Festival 2005, hg. von European Photography, Berlin 2005, S. 74 ff.

<sup>118</sup> Vgl. Susan Meiselas: Nicaragua. June 1978 – July 1979, hg. von Claire Rosenberg, Paris 1981, Reprint bei Aperture, New York 2008, und vgl. After the Fact, 2005, S. 136 ff.

<sup>119</sup> Vgl. Meiselas, 2005, S. 136 ff.

<sup>120</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund steht dokumentarische Kunst immer häufiger im Verdacht, mit ihr gingen Ästhetizismus, Subjektivismus und Entpolitisierung dokumentarischer Bilder einher.

sondern der Frage nachzugehen, welche Konstruktionen welches Wissen, welche Wahrheiten produzieren. Dokumentalität als Gegenstand und Mittel künstlerischer Umsetzungen lässt sich somit nicht primär als Stilmittel begreifen oder auf seine formalen Kriterien reduzieren. Über die notwendige Verstrickung dokumentarischer Formen in Strategien der Macht konfrontieren sie zwangsläufig mit den Abgrenzungen und Überlagerungen von Kunst, Theorie und Politik. Denkbar wird eine Form künstlerischer Dokumentalität, bei der sich das Dokumentarische und ein Sich-erkennen-Geben als mediale Konstruktion von Wirklichkeit nicht ausschließen.

## 2.6 Dokumentarismus und Authentizität

Ein Begriff, der im Zusammenhang mit meinen Erörterungen zum Dokumentarischen bereits einige Male gefallen ist, ist der der Authentizität. Es stellt sich die Frage, wie diese beiden Begriffe bezogen auf ihr Wirklichkeitsversprechen und ihre spezifische Bildentstehung zusammenhängen. Ist das Authentische eine Facette des Dokumentarischen oder bedienen sich bestimmte dokumentarische Darstellungsformen eines Authentizitätsversprechens? Erweist sich Authentizität also als ein Merkmal dokumentarischer Bilder?

Festzuhalten bleibt, dass sich sowohl das Dokumentarische als auch Authentizität auf ein besonderes Wirklichkeitsversprechen und entsprechende Realitätseffekte beziehen. Auch das Authentische zielt auf die Darstellung von Nichtdarstellung, auf eine Medialität, die die Wiedergewinnung des Echten, des Unmittelbaren, Nichtmedialen verspricht und die sich deshalb mit den paradoxalen Konditionen ihrer Erfüllung konfrontiert sieht. Denn auch Authentizität

*„ist nicht, was sie zu sein scheint oder sein soll: unhinterfragbare, unhintergehbare Wesenheit, Wahrheit, Qualität. Aber sie ist auch nicht nichts, nicht nur Hirngespinnst. In Abwandlung von Kants ‚Wahrheitssehnsucht‘ könnte man von einer Authentizitätssehnsucht sprechen als von einem besonderen Bedürfnis oder als von einer Wahrheitstechnik, die sich in verschiedensten Kontexten artikuliert.“*<sup>121</sup>

Authentizität lässt sich also als Effekt einer authentifizierenden Darstellungstechnik verstehen und damit als Resultat einer Zuschreibungspraxis. Entscheidend ist, dass diese Zuschreibung „jedes Mal den entgegengesetzten Bezug in den Blick [nimmt; K. F.], sagt, dass nicht eigentlich sie schreibe, sondern die Objekte und Texte sich selbst“.<sup>122</sup> Diese Vorstellung, die von der Selbstschreibung des Authentischen ausgeht, bezieht sich auf eine Form der Bildwerdung, die Volker Wortmann *acheiropoietisch* nennt. *Acheiropoietische* Bilder setzen die Beziehung von Darstellung und Darstellungsgegenstand als eine transparente Medialisierung, die im Sinne indexikalischer Referenzialität funktioniert.

*„Jedes Mal geht es um einen Abdruck, einen Kontakt oder eine Verletzung, geht es um die evidente oder auch ambivalente Spur, die ein Darstellungsgegenstand durch Berührung auf dem Bildträger hinterlässt – eingeschrieben bleibt das authentische Zeugnis seiner nicht-medialen Existenz.“*<sup>123</sup>

Auf Authentizität zielende Darstellungen versprechen also die *acheiropoietische*, das heißt unmittelbare, von Menschenhänden unbeeinflusste Bildwerdung von etwas, das jeder Darstellung vorausgeht. Volker Wortmann löst den Begriff ‚authentisch‘ aus einer Begriffshistorie,<sup>124</sup> die das Adjektiv erst Mitte des 20. Jahrhunderts im Kontext der Bildmedien verortet. Nach Wortmann reichen Authentizitätsvorstellungen bis in die Antike

<sup>121</sup> Jan Berg: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 51–70, hier S. 54 f.

<sup>122</sup> Ebd., S. 66.

<sup>123</sup> Wortmann, 2004, S. 19.

zurück, weil es die für sie charakteristische Form acheiropoietischer Bildwerdung schon im Kontext der kultischen Verehrung spätantiker oder mittelalterlicher Tafelbilder gab.<sup>125</sup> Dennoch scheinen gerade technisch generierte Bilder in spezifischer Weise für Authentizitätsversprechen empfänglich zu sein. Die Ursache hierfür liegt in der technischen Bildentstehung, die in besonderer Weise auf Indexikalität rekurriert. Es ist daher kein Zufall, dass die Zeugnisse, die das paradoxe Versprechen authentischer Darstellung aufrufen,

*„zumeist jene Vermittlungsformen ins Blickfeld rücken, die schon im neunzehnten Jahrhundert mit ihrem analogen Abbildverfahren Schrift und Malerei als Leitmedien ablösten. Analoge Medientechnik nämlich versprach eine Darstellung jenseits der klassischen Kategorien von Mimesis und Ähnlichkeit, denn an die Stelle eines symbolischen oder ikonographischen Referenzversprechens trat nun ein indexikalisches [...]“*<sup>126</sup>

Bezogen auf ihr Wirklichkeitsversprechen und ihre spezifische Bildentstehung, bei der es um indexikalische Referentialität geht, erweisen sich dokumentarische und authentische Bilder meines Erachtens als durchaus verwandt. Beide Bildformen assoziieren Bedeutungen von Originalität, Unverfälschtheit, Wahrheitstreue und Wirklichkeitsnähe. Die spätere Bildbetrachtung fotografischer Arbeiten wird jedoch zeigen, dass dokumentarische Bilder nicht notwendig authentische Bilder sein müssen. Dokumentarische Bilder zielen eher auf Wahrheit und die sachliche Vermittlung von Informationen in detailreicher Klarheit und Nüchternheit. Bei authentischen Bildern geht es weniger um die Sachlichkeit als um die Vermittlung von Echtheit, Unmittelbarkeit und häufig auch Emotionalität. Susanne Holschbach beispielsweise spricht in diesem Zusammenhang von „Realness“, womit sie den Eindruck authentischer Bilder bezeichnet, nahe am Geschehen zu sein.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Die Etymologie übersetzt das Wort mit ‚verbürgt, eigenhändig‘ und führt es auf das griechische ‚auto-‘, im Deutschen gleichbedeutend mit ‚selbst‘, zurück. Angesprochen wird damit eine Form von Identität, die sich auch in der Bedeutung von ‚authenticum‘ als Original, Originalität, Ursprünglichkeit und Unverfälschtheit wiederfindet. Vgl. Kluge, 1970, S. 51, und Berg, 2001, S. 56.

<sup>125</sup> Wortmann, 2003, S. 14 ff. Vgl. auch Fußnote 41.

<sup>126</sup> Ebd., S. 12.

<sup>127</sup> Vgl. Susanne Holschbach: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Ausst.Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen 2004, S. 23–30, hier S. 29 f.



### 3 DAS DOKUMENTARISCHE UND DAS MEDIUM DER FOTOGRAFIE

#### 3.1 Die besondere Affinität der Fotografie zum Dokumentarischen

Nachdem ich im vorangegangenen Kapitel auf die Bedeutungskontexte des Dokumentarismusbegriffs eingegangen bin, möchte ich mich nun intensiver mit der Verbindung des Dokumentarischen zur spezifischen Medialität der Fotografie und damit, wie diese in der fototheoretischen Literatur reflektiert wird, beschäftigen. Im Kontext der Fotografie fand der Begriff ‚dokumentarisch‘ erst in den 20er-/30er-Jahren mit den ersten Fotoessays und -reportagen in illustrierten Zeitschriften<sup>128</sup> und der im Auftrag der US-Regierung entstandenen Fotografie der Farm Security Administration (F.S.A.)<sup>129</sup> regelmäßige Verwendung zur Bezeichnung eines spezifischen Genres. „Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde – ohne den Begriff zu verwenden – jede Fotografie als dokumentarische angesehen“<sup>130</sup> und eine Vielzahl von Fotografien, die bereits vor der Einführung des Begriffs existierten, wird heute als dokumentarisch bezeichnet. Darüber hinaus lässt sich im Prinzip jede Fotografie als ein Dokument dessen, was sich vor der Kamera befunden hat, verstehen. „In diesem weiten Sinn“, so die Fototheoretikerin Abigail Solomon-Godeau, „ist kein Foto mehr oder weniger dokumentarisch als ein anderes.“<sup>131</sup> Diese kurzen Einblicke in die Möglichkeiten, die Begriffe des Dokumentarischen und der Fotografie zusammenzudenken, zeigen, dass man sich dabei auf sehr unsicheres definitorisches Terrain begibt. Ich möchte daher der Frage nach dem Verhältnis von Fotografie zum Dokumentarischen und dem für beide charakteristischen Wirklichkeitsversprechen nachgehen. Was bedeutet das Dokumentarische für die Fotografie? Wie kommt es, dass die Fotografie als erstes visuelles Medium als Metapher für das Dokumentarische schlechthin zu fungieren vermag?

#### 3.2 Der Automatismus der Kamera

Jede Reflexion der Repräsentationsweisen von Wirklichkeit muss der Frage nach der Beziehung zwischen einem Zeichen und seinem Referenten, zwischen Signifikant und Signifikat nachgehen. Diese Frage stellt sich, wie ich oben gezeigt habe, auf besondere Weise bei dokumentarischen Bildern, da das Dokumentarische im Sinne seiner Indexikalität den Glauben an die Realität des Signifikats als tatsächlich Da-Gewesenes zu verbürgen scheint. Spricht man über fotografische Bilder, gewinnt diese Frage an Bedeutung, da der Fotografie vor den Diskursen der Dekonstruktion historisch eine besondere Glaubwürdigkeit und Wirklichkeitsnähe unterstellt wurden.<sup>132</sup> So konnte die Fotografie aufgrund ihrer Eigenschaften als technisch generiertes Bild zur zentralen Metapher für das Dokumentarische avancieren.

*„Und diese der Fotografie unterstellte Wirklichkeitsnähe, dieses unantastbare Vermögen, Zeugnis ablegen zu können, beruht hauptsächlich darauf, dass man sich des mechanischen Herstellungsprozesses des fotografischen Bildes und der spezifischen Weise seiner Konstituierung und Existenz bewusst ist, beruht auf dem Wissen vom sogenannten Automatismus seiner technischen Genese.“<sup>133</sup>*

128 In Deutschland gab es seit den 20er-Jahren die ‚Berliner Illustrierte Zeitung‘, in Paris wurde 1928 die Zeitschrift ‚Vu‘ gegründet und in den 30er-Jahren in den USA die Bildmagazine ‚Life‘ (1936–1972) und ‚Look‘ (1937–1971). Vgl. u. a. Ausst.-Kat.: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973, hg. von Bodo von Dewitz, zusammengestellt von Robert Lebeck, Museum Ludwig Köln, Göttingen 2001, S. 110–160 sowie S. 190–226.

129 Im Kontext der Fotografie der Farm Security Administration (F.S.A.) entstand in den USA zwischen 1935 und 1942 ein Konvolut von mehr als 200.000 Aufnahmen, die von der wirtschaftlichen und sozialen Realität der Roosevelt-Ära berichten und noch heute unser Bild von den Auswirkungen der US-amerikanischen Depression prägen. Vgl. Kapitel 4.

130 Starl, 2003, S. 74.

131 Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie?, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74, hier S. 53.

132 Interessanterweise wurde der Malerei im 15. Jahrhundert ebenfalls ein vergleichbarer Wahrheitswert beigemessen, wie es Patricia Fortini Brown für die venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts gezeigt hat. Man konnte von Dingen oder Ereignissen als wahr sprechen, eben weil sie in Gemälden erschienen, denen eine besondere Augenzeugenschaft zugesprochen wurde. Diese Bilder galten als wahr, weil sie gemalt worden waren. Vgl. Patricia Fortini Brown: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio, New Haven, London 1988.

133 Philippe Dubois: Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden 1998, S. 29.



Fotografie wird im Gegensatz zu Sprache und Malerei, zu symbolischen und ikonischen Zeichensystemen und den mit ihnen verbundenen Kategorien von Ähnlichkeit und Konvention gerade nicht in erster Linie als eine Zeichensprache wahrgenommen, sondern impliziert einen hohen Anteil an technisch vermittelter und das heißt unmittelbarer Abbildungsweise.

Schon in der Frühphase der Fotografie betont der englische Naturwissenschaftler William Fox Talbot im Vorwort zu seinem 1844/46 erscheinenden Bildband ‚The Pencil of Nature‘ den Automatismus der technischen Bildentstehung. Er schreibt: „Die Hand der Natur hat sie abgedrückt.“<sup>134</sup> Und weiter: „[D]ie Tafeln des vorliegenden Werks sind allein durch die Einwirkungen des Lichtes hervorgerufen worden, ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand.“<sup>135</sup> Noch 100 Jahre später schwärmt André Bazin von der „Beharrlichkeit der leidenschaftslosen Mechanik“<sup>136</sup> fotografischer Technik.

*„Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen. [...] Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit. [...] [Sie; K. F.] verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objekts zu glauben, des tatsächlich repräsentierten, das heißt des in Zeit und Raum präsent gewordenen.“<sup>137</sup>*

Die Fotografie wird als etwas Automatisches, als etwas Selbstgeneriertes wahrgenommen, das sich offenbar ohne das Eingreifen des Menschen selber schafft. Wenn sich die fotografische Bildproduktion gleichsam ohne Beteiligung eines Subjekts vollzieht, geht mit ihr eine Entsubjektivierung des Erkenntnisprozesses einher. Dort, wo nachweislich die Apparatur allein als Urheber, kein Darstellungsinteresse oder verstellender Gestaltungswille auszumachen sind, vermittelt sich scheinbar ein unmittelbares Abbild der Welt in szientistischer Exaktheit. Die nach naturwissenschaftlichen Regeln beschreibbare Bildentstehung prädisponiert das technische Bild für die spezifischen Wirklichkeitsversprechen von Authentizität und Dokumentarismus. In Analogie zum Automatismus der Kamera wird dokumentarästhetische Authentizität als spezifische Qualität fotografischer Abbilder denkbar. Die subjektlose, technische Bildproduktion garantiert so das objektive Bild. Diese Vorstellung setzt eine Technikwahrnehmung voraus, die sich historisch erst im Laufe der Neuzeit herausgebildet hat. Bis ins 16. Jahrhundert hinein wurde die Verwendung technischer Hilfsmittel nämlich noch als ein Handeln gegen die Natur wahrgenommen. Dass sich die Natur über eine technische Apparatur gleichsam selbst offenbaren könnte, war undenkbar, denn die vorneuzeitliche Wissenschaft vertraute der menschlichen Wahrnehmung und nicht dem instrumentell vermittelten Blick auf die Welt. Im Laufe der Zeit änderte sich jedoch die Wahrnehmung von technischen Instrumenten und Apparaten.<sup>138</sup> Gerade im Zusammenhang mit Galileis Erfindung des Fernrohrs, einer Apparatur, die eine Welt offenbarte, die ohne technische Hilfsmittel, mit bloßem menschlichem Auge nicht wahrzunehmen war, konnte „der Mensch keinen unmittelbaren Zugang zu den Geheimnissen der Natur mehr geltend machen [...] – eine fundamentale Einschränkung, die von neuzeitlichen Wissenschaftlern als Folge der gefallenen Natur des

<sup>134</sup> William Henry Fox Talbot: Der Zeichenstift der Natur, in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89, hier S. 45.

<sup>135</sup> Ebd., S. 89.

<sup>136</sup> André Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes, in: Hartmut Bitomsky (Hg.): André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 21–27, hier S. 25.

<sup>137</sup> Ebd., S. 24.

<sup>138</sup> Zur Unterscheidung von Apparaten und Instrumenten vgl. Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies.: Medien, Computer, Realität, Frankfurt a. M. 1998, S. 73–94. Sybille Krämer unterscheidet zwischen Technik als Werkzeug und Technik als Apparat. „Apparate [...] effektivieren nicht einfach das, was Menschen auch ohne Apparate schon tun, sondern erschließen etwas, für das es im menschlichen Tun kein Vorbild gibt [...]. Die Technik als Werkzeug erspart Arbeit, die Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt.“ Ebd., S. 84 f.

Menschen gedeutet“<sup>139</sup> wurde. Später wurden vermehrt die Vorteile von Instrumenten und Apparaten wahrgenommen: „Das Instrument sei in jeder Hinsicht unbefleckt von menschlicher Schwäche und daher bestens geeignet, die Restauration paradiesischer Unmittelbarkeit in Angriff zu nehmen.“<sup>140</sup> Im Zuge der neuzeitlichen Wissenschaft gewann eine utopische Sicht auf die Technik mehr und mehr Akzeptanz. Technik konnte zum Garanten einer unmittelbaren Vermittlung von Wirklichkeit werden.

*„Für die neuzeitliche Wissenschaft ist es die Wirklichkeit selbst, die gegen beredsam vorgetragene Weltbilder aufbegehrt. Ihr muss eine Stimme verliehen werden, eine Sprache, in deren Darstellungskonzept der Mensch, die Beschreibung als Mittler zum Verschwinden gebracht werden soll, denn ihm – Mensch wie Text – gilt das Misstrauen.“<sup>141</sup>*

Unmittelbarkeit war auch das zentrale Merkmal der Camera obscura, die seit dem 16. Jahrhundert eine stetige technische Entwicklung nahm. Bereits in der Frühphase ihrer Entwicklung, als sie noch eine große, begehbare Kammer war, projizierte sie ein Bild, das auch ohne das Zutun des Betrachters zustande kommen konnte. Wie später die Fotografie garantierte sie eine automatische, entsubjektivierte Darstellung, ein kontingentes Abbild der Welt. So schreibt Janin, dass sich in der Camera obscura die Außenwelt „mit einer Wahrheit ohne Vergleich“<sup>142</sup> abbilde. Die Daguerreotypie wird meistens als Fortentwicklung der Camera obscura verstanden. Auch wenn der illusionistische Effekt der Daguerreotypien begrenzt war, wurde die Unmittelbarkeit ihrer Darstellungsform gerühmt. So sah Alexander von Humboldt bei ihrer Betrachtung „Gegenstände, die sich selbst mit un-nachahmlicher Treue malen; Licht gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten bleibende Spuren zu hinterlassen“.<sup>143</sup>

Entscheidend für eine solche Wahrnehmung war die technische, entsubjektivierte und autorlose Bildentstehung, die auch im Fall der Daguerreotypien hervorgehoben wurde. Bereits zur Zeit der Daguerreotypien wurde die Kamera als visuelle Enzyklopädistin wahrgenommen, wie es Dominique François Aragos Beschreibung anlässlich der Präsentation des Daguerreotypieverfahrens vor der französischen Deputiertenkammer belegt.<sup>144</sup> Die Mechanik des fotografischen Bildgebungsverfahrens, das gleichsam ohne Künstlerbeteiligung ein unmittelbares, ungefiltertes Bild der Wirklichkeit zu zeichnen vermochte, wurde in der Frühphase der Fotografie noch als besondere Eigenschaft des Mediums gerühmt. Der Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts, für den ich Baudelaire exemplarisch anführen möchte, wertete jedoch die Rolle des Künstlers als Schöpfer eines Kunstwerkes entscheidend auf. In diesem Kontext gewann die Vorstellung vom Künstler als Genie besondere Bedeutung. Es ist nicht verwunderlich, dass sich die Fotografie in einem Umfeld, das die Kunst als reine Schöpfung der künstlerischen Einbildungskraft verstand, mehr und mehr der Kritik ausgesetzt sah. In seiner Schrift zum Salon von 1859 betont Baudelaire die begrenzte Funktion der Fotografie, die als reine Aufzeichnungstechnik keinerlei Kunstanspruch gerecht würde und somit allein als Gedächtnisstütze und Hilfsmittel den Künsten zur Seite stehen solle.

*„[...] ich bin jedoch überzeugt, dass die schlechtangewandten Fortschritte der Photographie, wie übrigens jeder rein materielle Fortschritt, das Ihrige dazu beigetragen haben, das bereits so spärliche künstlerische Genie der Franzosen noch weiter zu verarmen. [...] es kann niemandem entgehen, daß die Industrie, wenn sie in die Kunst einbricht, die schlimmste Todfeindin wird [...]. Erlaubt man der*

139 Volker Wortmann: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003, S. 127.

140 Ebd., S. 128.

141 Ebd., S. 242, Fußnote 27.

142 Ebd., S. 134.

143 Ebd.

144 Vgl. Solomon-Godeau, 2003, S. 57, Fußnote 7.

*Photographie als Stellvertreterin der Kunst in einigen ihrer Funktionen aufzutreten, so wird sie diese bald verdrängt oder gänzlich verdorben haben [...]. Sie muß demnach zu ihrer wahren Bestimmung zurückgeführt werden, der, eine Dienerin der Wissenschaft und der Künste zu sein, eine sehr bescheidene Dienerin jedoch, wie die Druckkunst und die Stenographie, welche die Literatur weder geschaffen noch ersetzt haben. Sie bereichere unverzüglich das Album des Reisenden und liefere seinem Auge jene Deutlichkeit, derer sein Gedächtnis sich nicht entsinnt. [...] sie sei schließlich der Sekretär und Notar jedes Menschen, dessen Beruf eine unbedingte materielle Genauigkeit fordert [...]. Erlaubt man ihr aber solche Übergriffe in den Bereich des Ungreifbaren und des Imaginären, in alles, was nur deshalb einen Wert besitzt, weil der Mensch etwas von seiner Seele hinzutut – dann wehe uns!“*<sup>145</sup>

Mit seiner Funktionszuweisung der Fotografie zieht Baudelaire eine klare Trennlinie zwischen der Kunst und dem Bereich bloßer Wirklichkeitsaufzeichnung, dem er die Fotografie zuordnet. Er etabliert damit eine Dichotomie zwischen dem Künstlerischen und dem Fotografischen, bestätigt aber die Vorstellung vom künstlerlosen, das heißt entsubjektivierten Automatismus der fotografischen Wirklichkeitsaufzeichnung.

Zentral für jede Vorstellung von einer dem Automatismus zu verdankenden Treue, mit der Wirklichkeit im fotografischen Verfahren aufgezeichnet wird, ist der Moment des Auslösens. Gerade im Akt des Auslösens manifestiert sich der radikal besondere Status fotografischer Bilder. Doch dieser Anspruch ist zwiespältig, wie auch Dubois darlegt, weil mit dem Rekurs auf die technische Bildentstehung nur ein Aspekt der Darstellung genannt ist. Mit dem Moment des Auslösens ist ein Teil der fotografischen Bildgenese angesprochen, der sich tatsächlich weitgehend der menschlichen Einflussnahme entzieht. Aber die Fokussierung auf diesen Moment überlagert alle anderen, unverzichtbaren Gestaltungsprozesse, die das Abbildversprechen zum Teil sogar infrage stellen, und verdeckt damit die unabdingbare Konstruiertheit der Darstellung.

*„Denn vor und nach diesem Moment der natürlichen Einschreibung der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten (davor: die Entscheidung für ein Sujet, für einen bestimmten Kamerateypus, für den Film, die Belichtungsdauer, den Blickwinkel usw. – all das, was vor dem entscheidenden Moment liegt und schließlich im Druck auf den Auslöser gipfelt; danach: alle diese Entscheidungen wiederholen sich beim Entwickeln und beim Abziehen; dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Mode, Porno, Wissenschaft, Justiz, Familie ...). Nur zwischen diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden. Nur hier, aber wirklich nur hier greift der Mensch nicht ein und kann nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. [...] Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann nicht mehr loslassen werden [...]“*<sup>146</sup>

Die Verknüpfung des Wirklichkeitsversprechens fotografischer Bilder mit ihrer Technik erscheint heute allerdings so vertraut und bewahrt ihre Präsenz auch über die Diskurse der Dekonstruktion hinaus, dass sie vielerorts medienontologisch gefasst und das Dokumentarische als die ihr gemäße Form idealisiert wird. Doch die fotografische Technik bringt nicht unmittelbar, qua technischer Medieneigenschaft, dokumentarische Ästhetik hervor, sondern ihre Fähigkeit zur automatischen Reproduktion wird dem fotografischen Abbild als besonderes Moment von Wahrheit zugeschrieben. Das Dokumentarische als Qualität fotografischer Abbilder erweist sich als kulturelle Zuschreibungspraxis und nur mittelbar als Folge technischer Bildentstehung. Die auf die technische Bildgenese und den Moment des Auslösens rekurrierende Verbindung von Fotografie und dem Dokumentarischen ist also keinesfalls medienontologisch determiniert.

<sup>145</sup> Charles Baudelaire: Der Salon von 1859, zitiert nach Dubois, 1998, S. 33 f.

<sup>146</sup> Dubois, 1998, S. 55.

### 3.3 Das spezifische Wirklichkeitsversprechen der Fotografie

Trotz der dominierenden Vorstellung einer automatischen, entsubjektivierten Blicknahme weiß jeder Betrachter einer Fotografie, dass der Fotograf vor Ort gewesen sein muss, um das Bild entstehen zu lassen. Im Bild selbst jedoch ist der Fotograf abwesend. An der Stelle, die der Fotograf im Moment der fotografischen Blicknahme eingenommen hat, befindet sich nun der Bildbetrachter. Wie Abigail Solomon-Godeau gezeigt hat, verleiht die „strukturelle Kongruenz des Blickpunkts“ von Fotograf, Kamera und Betrachter „dem Foto die Qualität einer reinen, aber täuschenden Gegenwart“.<sup>147</sup> Diese vermittelt sich in einer Form, die bereits vor Erfindung der Fotografie als wirklichkeitsverbürgend bekannt war: der zentralperspektivischen Raumdarstellung, die nun der Kamera als Apparateigenschaft zugeschrieben wird. Modelliert nach dem klassischen System der Renaissance geht die Vorstellung von der zentralperspektivischen Raumorganisation mit der Fotografie auf die Kamera über, die die Perspektive inkorporiert und mit ihrer subjektlosen Mechanik noch glaubhafter macht. Denn wenn sich in der Fotografie die Natur selbst abbildet, tut sie dies offenbar in zentralperspektivischer Form. Folglich muss die Zentralperspektive die richtige und natürliche Form der Realitätsabbildung sein.<sup>148</sup> Das zentralperspektivische System der Bildorganisation ist mittlerweile so in das westliche Bewusstsein eingegraben, dass es vollkommen natürlich erscheint. Dennoch etabliert die naturalisierte zentralperspektivische Raumwahrnehmung im Kontext der Fotografie eine Paradoxie. Während die Fotografie nämlich die mit der Renaissance ausgebildete Raumperspektive übernimmt und sich damit am Vorbild der Kunst orientiert, behauptet sie paradoxerweise die Abbildung der Natur selbst.

In der Debatte über die Fotografie ging es seit ihrer Erfindung um das Ideologem der sich selbst abbildenden Natur, den Glauben, man könne im Foto des unmöglichen Realen ansichtig, vielleicht seiner habhaft werden.

*„Dokument und Abbild, Nähe und Unmittelbarkeit, Spiegelbild und Fenster, Selbstanzeige und Faktenrealismus, Reproduktion und Wirklichkeitswiedergabe, Registratur und Bestandsaufnahme, Objektivität und Neutralität, Beweismittel und Authentizität, Treue und Ehrlichkeit sind die ständig wiederkehrenden Begriffe jener Theorien, die die visuelle Ähnlichkeit, die Analogiemomente einer Fotografie mit ihren Gegenständen in den Mittelpunkt des Interesses rücken.“*<sup>149</sup>

Schon die frühe fotografische Literatur<sup>150</sup> betont den Stellenwert der vermeintlich objektiven Wirklichkeitsschilderung des fotografischen Verfahrens. Von Beginn an sieht sich das Medium also mit Fragen nach der fotografischen Wahrheit und Objektivität konfrontiert.<sup>151</sup>

*„Die fotografische Literatur aus den folgenden beiden Jahrzehnten [nach Erfindung der Fotografie; K. F.] betet zwanghaft, ja fast schon rituell die Litanei von der fotografischen Wahrheit nach. Die Welt und ihre Objekte böten sich dem Objektiv der Kamera dar und versprächen ein enzyklopädisches visuelles Register – ein Inventar, das in den Dienst der Wissenschaft, des Handels, der Physiognomie, der Nation und der Kunst gestellt werden sollte.“*<sup>152</sup>

<sup>147</sup> Solomon-Godeau, 2003, S. 70.

<sup>148</sup> Ebenso wie die italienische Renaissancemalerei liefert die Fotografie ein statisches, einheitliches Blickfeld, in dem orthogonale Linien auf einen Fluchtpunkt zulaufen. Im Unterschied hierzu besitzt das natürliche Sehen der menschlichen Augen keinen Fluchtpunkt, ist binokular, befindet sich in ständiger Bewegung und verliert zu den Rändern des Sichtfeldes hin an Schärfe. Vgl. Ebd., S. 70 f.

<sup>149</sup> Reinhard Matz: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie (1981), in: Hubertus von Amelnxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 94–105, hier S. 95.

<sup>150</sup> Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. I (1939–1912), München 2002.

<sup>151</sup> Wobei zahlreiche Verwendungsweisen der Fotografie im 19. Jahrhundert einer Gleichsetzung von Fotografie und Objektivität widersprachen. So war vermutlich in der Landschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts jede Außenaufnahme eine Montage, da der damals verbreitete orthochromatische Film nicht der Landschaft und einem wolkenverhangenen Himmel zugleich gerecht werden konnte. Vgl. Martha Rosler: Bildsimulationen, Computermanipulation: Einige Überlegungen (1988, 1995), in: Hubertus von Amelnxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 129–170.

<sup>152</sup> Solomon-Godeau, 2003, S. 57.

Sowohl die Verwendbarkeit als auch die Glaubwürdigkeit der Fotografie werden also in erster Linie mit ihrem vermeintlichen Zugriff auf die Wirklichkeit begründet. Die rhetorische Stärke des Fotografischen scheint im eindeutigen Charakter des fotografischen Beweises zu liegen, im Rekurs auf seinen Realismus.

Das Thema des Realismus bezieht sich nicht nur auf die Fotografie, sondern auf alle künstlerischen Diskurse. Grundsätzlich lassen sich zwei zentrale Verwendungsweisen des Begriffs unterscheiden. Zum einen wird der Begriff historisch im Kontext bestimmter künstlerischer Schulen und Richtungen begriffen, die sich selbst als realistisch bezeichnen. Zum anderen wird Realismus in theoretischen Zusammenhängen als eine Form künstlerischer Aneignung von Wirklichkeit begriffen. In der Fototheorie spitzt sich die Realismusdebatte insofern zu, als es Theorien gibt, die aufgrund der technischen Eigenschaften des Mediums eine besondere Affinität der Fotografie zur Realität behaupten und daher Realismus als Wesen und Ziel der Fotografie überhaupt setzen. Solche Theorien etablieren den Realismus als eine ahistorische Kategorie, die ein ontologisches Verhältnis von Realität und Medium konnotiert, in dem Realismus zur Norm fotografischer Medialität wird.

Doch einem genuinen Verhältnis der Fotografie zum Realismus widersprechen allein schon die vielfältigen fotografischen Ansätze, die sich einer realistischen Wirklichkeitsaneignung durch die Fotografie entziehen.

*„Es ist dies das erstaunliche Paradox der Fotografie: Gerade sie, die doch wie nichts anderes beliebige Zersplitterungen der Welt setzt, wird bemüht, substantielle Gewißeheiten zu stiften. Geradezu besessen von der Materialität und unserer Aneignungsfähigkeit der Objekte werden die spezifische Perspektivität einer Fotografie und das sie leitende Interesse verdrängt. Einmal fotografiert, scheint allein der Gegenstand Ursache und Bestimmungsgrund einer Fotografie zu sein [...]. Der ‚Dokumentarist‘ lebt genau diese Ideologie: Je mehr er sich aus der Produktion seiner Fotografien herauszuhalten scheint, desto exakter, glaubt er, könne sich die Wirklichkeit selbst artikulieren – klar, eindeutig und objektiv.“*<sup>153</sup>

Reinhard Matz betont die Gefahr, Fotografien im Sinne eines Realismus wie die von ihr gezeigten Dinge anzusehen. Auf diese Weise verkenne man, dass das Entscheidende einer Fotografie nicht ihr Wiedererkennungs- oder Realitätseffekt sei,

*„denn als Ergebnis von Arbeit, die letztlich immer die Transformation von Rohstoffen in Produkte mittels bestimmter Arbeitsmittel bewirkt, ist eine Fotografie kein unbestimmtes Analogon zu vorgegebener Wirklichkeit und nicht Teil von deren natürlicher Erscheinung, sondern deren Betrachtung, Hervorhebung, Besonderung, Bedeutsammachung infolge eines bestimmenden Interesses, einer Zwecksetzung, einer Funktionszuordnung im gesellschaftlichen Zusammenhang.“*<sup>154</sup>

Ein Analogieverhältnis von Fotografie und Wirklichkeit sowie ein ontologisch verstandener fotografischer Realismusbegriff ignorieren darüber hinaus ein Medienverständnis, nach dem Medien nicht nur der Übermittlung von Botschaften dienen, sondern am Gehalt der Botschaften selbst beteiligt sind.<sup>155</sup> Denn obwohl uns unsere alltägliche Erfahrung im Umgang mit Medien – und das gilt auch für das Medium Fotografie – etwas anderes vermittelt, sind Medien nicht nur „Vehikel, sondern auch Quelle von Sinn. Medien – so können wir das kulturelle Schema im Umgang mit Medien charakterisieren – bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.“<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Matz, 2000, S. 90.

<sup>154</sup> Ebd., S. 101.

<sup>155</sup> Vgl. Krämer, 1998.

So werden Medien ihrer Aufgabe umso eher gerecht, je unauffälliger sie ihre Botschaften übermitteln, je eher sie selbst hinter den vermittelten Bedeutungen verschwinden. Dabei wird verdeckt, dass Zeichen in ihrer medialen Dimension immer über die reine Zeichenbedeutung hinausweisen. Mittels der Materialität des Mediums, das die Zeichen übermittelt, sagen diese notwendig mehr, als ihre Benutzer intendieren. Die Vehemenz, mit der zeitgenössische Theoriediskurse auf Fragen der Medialität eingehen, und die Nichtwahrnehmbarkeit der Medien im alltäglichen Umgang stehen in bemerkenswerter Gegenläufigkeit. Genauso wie der Anteil der Medien an der Bedeutungsproduktion im alltäglichen Umgang getilgt wird, hält sich der Glaube an das Wirklichkeitsversprechen fotografischer Medialität.

Doch warum glauben wir Fotografien? Warum hat sich die Fotografie zu einem bevorzugten Medium für Aussagen über die Realität entwickelt und warum hält sich trotz zahlreicher Zweifel ihr offenbar hartnäckig wirksames Wirklichkeitsversprechen?

*„Offenbar, weil die Blicke in die Gesichter, in Wohnungen und auf Straßen, auf Vertrautes und Fremdes von den Fotografen so präsentiert werden, dass der Betrachter gebannt ist von der Unmittelbarkeit der Teilhabe am Geschehen. Dabei vergisst er das Medium entweder ganz oder verlässt sich auf das Objektiv der Kamera als Garanten für Echtheit – und ist dadurch bereit, das zweidimensionale Abbild als Beleg für etwas zu nehmen, das wirklich passiert ist. Er ist bereit zu glauben, weil das, was er sieht, so frappierend dem zu ähneln scheint, was er aus dem eigenen Alltag kennt.“<sup>157</sup>*

Sigrid Schneider und Stefanie Grebe erklären das Wirklichkeitsversprechen aktueller Fotografien vorrangig über die Bereitschaft der Betrachter zu glauben, weil sie in den Fotografien etwas wiederzuerkennen meinen, das ihrer Alltagswahrnehmung so sehr ähnelt, dass sie dessen Vermitteltheit übersehen. Tatsächlich erweist sich das Wirklichkeitsversprechen der Fotografie als so verlockend, dass meistens nicht das Medium wahrgenommen wird, sondern die vermeintliche Realität hinter dem Bild. Doch ich möchte über den Ansatz von Schneider und Grebe hinausgehen, indem ich auf das weiter oben beschriebene Verhältnis von dokumentarischem Versprechen und dokumentarischem Verlangen verweise. In diesem Zusammenhang habe ich gezeigt, dass sich die Konstruktion und Dekonstruktion dokumentarischer Wirklichkeitsversprechen strukturell aufeinander beziehen, das heißt sich gegenseitig bedingen und daher gar nicht mehr ohneinander zu denken sind. Jedes medial erzeugte Wirklichkeitsversprechen setzt immer schon seine Kritik voraus, reagiert auf diese. Insofern gründet sich auch das fotografische Wirklichkeitsversprechen auf mehr als die Ähnlichkeit des Abbilds.<sup>158</sup> Das Wirklichkeitsversprechen ist ein kulturell gewordenes, fest in die Geschichte der Fotografie eingeschrieben und damit Teil ihrer fortwährenden authentisierenden Legendenbildung.<sup>159</sup> Wie Bourdieu gezeigt hat, übernimmt die Fotografie innerhalb der Gesellschaft die Funktion, die jeweils gültigen kulturellen Realitäts- und Objektivitätskonstruktionen zu bestätigen und zu manifestieren.

*„Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewissheit, dass ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist.“<sup>160</sup>*

<sup>156</sup> Ebd., S. 74.

<sup>157</sup> Sigrid Schneider, Stefanie Grebe: Glaubensfragen, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 37.

<sup>158</sup> Wie meine späteren Ausführungen zur Fotografie als Spur zeigen werden, ist gerade die Ähnlichkeit zum Referenten für das fotografische Wirklichkeitsversprechen weniger ausschlaggebend.

<sup>159</sup> Vgl. Wortmann, 2004.

<sup>160</sup> Pierre Bourdieu: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, übersetzt von Udo Rennert, Frankfurt a. M. 1983, S. 89.



Bourdieu bestätigt damit, dass sich eine Verbindung von Fotografie und Realismus nicht medienontologisch fassen lässt. Gefragt werden muss weniger nach den medienontologischen Bedingungen der Fotografie als nach den Vermittlungsformen, die das fotografische Bild dem Betrachter als Abbild von Wirklichkeit und Objektivität vermitteln.

Um mich dem Wirklichkeitsversprechen, das sich für das Medium der Fotografie als so besonders charakteristisch erweist, weiter zu nähern, möchte ich im Anschluss an Philippe Dubois die Entwicklung dieses Diskurses nachzeichnen. Dubois gliedert die Historie der theoretischen Auseinandersetzung mit dem spezifischen Realitätsprinzip der Fotografie in drei Phasen.<sup>161</sup>

Im 19. Jahrhundert wurde das fotografische Bild weitgehend als Kopie, als Spiegel der Wirklichkeit angesehen. Dieser Diskurs der Mimesis war bereits in der Frühphase der Fotografie voll ausformuliert. Die Fotografie wurde als „objektives ‚Analogon‘ der Wirklichkeit“, „als eine äußerst perfekte Imitation der Wirklichkeit“ begriffen, die ihr „mimetische[s] Vermögen ihrem technischen Wesen, ihrem mechanischen Verfahren [verdankt; K. F.], das es gestattet, ein Bild automatisch, objektiv und beinahe auf natürlichem Weg (einzig nach den Gesetzen der Optik und der Chemie) entstehen zu lassen“.<sup>162</sup> Nach Dubois wird – sehr allgemein formuliert – der für das 19. Jahrhundert prägende Diskurs der Mimesis im Laufe des 20. Jahrhunderts vom Diskurs der Transformation des Wirklichen abgelöst. Das fotografische Realitätsprinzip wird in diesem Zusammenhang „als reiner Eindruck, als bloßer Effekt bezeichnet“.<sup>163</sup> In einer Gegenreaktion auf den Diskurs der Mimesis und Transparenz betont dieser Diskurs, dass die Fotografie hochgradig codiert sei.<sup>164</sup>

Über eine bloße Kritik am fotografischen Realitätseffekt gehen nach Dubois die Diskurse des Index und der Referenz hinaus. Sie führen die erste Theorie von der dokumentarischen Unmittelbarkeit der Realitätsabbildung und die zweite von der Inszeniertheit des Mediums zu einer Synthese zusammen. Die Fotografie wird als eine Inszenierung verstanden, deren indexikalische Spur als Dokument festgehalten wird. Dieser Diskurs liest die Fotografie als eine Spur des Wirklichen und begreift das fotografische Bild trotz seiner Codiertheit als eine Repräsentation, die sich von anderen unterscheidet, weil sie tatsächlich ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit unterhält. Dieser Diskurs bezieht sich vor allem auf den Zeichentheoretiker Charles Sander Peirce und dessen Theoretisierung des Index sowie auf Barthes' Ausführungen zur Fotografie in seiner letzten Schrift ‚Die helle Kammer‘. Nach Roland Barthes lässt sich eine Fotografie nie von ihrem Bezugsobjekt, dem Referenten, trennen.

*„Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin [...]“*<sup>165</sup>

In ‚Die helle Kammer‘ betont Barthes die Besonderheit des fotografischen Referenten, der eine physikalischen Kontiguität zum fotografischen Zeichen unterhält und so den spezifischen fotografischen Wirklichkeitsbezug konstruiert.

*„Ich muß zunächst deutlich erfassen und damit, wenn möglich, deutlich sagen (auch wenn es etwas Einfaches ist), inwieweit der REFERENT der PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art ist wie der der anderen Darstellungssysteme. ‚Photographische Referenten‘ nenne ich nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem*

<sup>161</sup> Vgl. Dubois, 1998, S. 30 ff.

<sup>162</sup> Ebd., S. 30 f. (Hervorhebungen im Original).

<sup>163</sup> Ebd., S. 30. (Hervorhebungen im Original).

<sup>164</sup> Als wegweisend für den Diskurs der Transformation des Wirklichen in der Fotografie nennt Dubois neben der strukturalistischen und dekonstruktivistischen Kritik u. a. die Bildtheorien von Arnheim und Kracauer, die Ausführungen Bourdieus, Damischs und die ‚Cahiers du cinéma‘ sowie Untersuchungen, die sich mit den anthropologischen Gebrauchsweisen der Fotografie befassen und betonen, dass die Bedeutung fotografischer Botschaften kulturell determiniert ist. Vgl. Dubois, 1998, S. 41 ff.

<sup>165</sup> Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989, S. 90 f. (Hervorhebungen im Original).



*Objektiv plaziert war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können ‚Chimären‘ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der PHOTOGRAPHIE ansehen. [...] Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: Es-ist-so-gewesen.“*<sup>166</sup>

Vor Barthes hat schon Walter Benjamin in seiner ‚Kleinen Geschichte der Photographie‘<sup>167</sup> die besondere Beziehung betont zwischen dem, was sich vor der Kamera befindet, und dem, was die spätere fotografische Abbildung zeigt.

*„Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in einem solchen Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute, das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir rückblickend es entdecken können.“*<sup>168</sup>

In dieser Passage weist Benjamin gewissermaßen auf Barthes‘ „Es-ist-so-gewesen“ voraus. Nach Barthes lässt sich das analogische Wesen der Fotografie nicht von der Hand weisen, aber er betrachtet das Medium nicht „als eine ‚Kopie‘ des Wirklichen – sondern als eine Emanation des vergangenen Wirklichen“.<sup>169</sup> Zentral für eine Bestimmung der Fotografie sei nicht die Frage, ob die Fotografie analogisch oder codiert sei, sondern die Tatsache,

*„daß das fotografische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß die Zeugenschaft der PHOTOGRAPHIE sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht. Phänomenologisch gesehen, hat in der PHOTOGRAPHIE das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit der Wiedergabe“.*<sup>170</sup>

Trotz der zahlreichen Möglichkeiten zur technischen Manipulation zeichnet sich die spezifische Medialität der Fotografie im Sinne Barthes‘ unabdingbar durch eine Referentialität aus, die ihre besondere Eignung zur Zeugenschaft begründet.

*„Es kann keine Fotografie ohne einen Referenten geben (was nicht bedeutet, dass dieser gegenständlich sein muß), und die spezifische mediale Wiedergabe des Referenten konstituiert das Fotografische. Medial spezifisch ist, dass der Referent nicht ikonisch, sondern primär indexikalisch festgehalten und zu sehen gegeben wird. Nicht ein primär ähnliches Bild des Modells zeigt das Fotobild, sondern ein primär durch Berührung durch physikalischen Konnex entstandenes Bild.“*<sup>171</sup>

Auch Peirce betont den indexikalischen Status der Fotografie. Um seine Differenzierung der verschiedenen Zeichenklassen, Ikon, Index und Symbol, vorzunehmen, geht er auf die Fotografie ein.

166 Ebd., S. 86 f. (Hervorhebungen im Original).

167 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368–385.

168 Ebd., S. 370.

169 Barthes, 1989, S. 99. (Hervorhebungen im Original).

170 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

171 Herta Wolf: Vorwort, in: Philippe Dubois: Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden 1998, S. 7–14, hier S. 13.

*„Photographien, insbesondere Momentphotographien, sind sehr lehrreich, denn wir wissen, dass sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.“*<sup>172</sup>

Im Hinblick auf ihren Objektbezug werden indexikalische Zeichen durch eine existenzielle, unmittelbare Relation zu einem Objekt konstituiert. Indizes im Sinne von Peirce sind beispielsweise Fußspuren, Wegweiser oder auch Krankheitssymptome und Rauch als Hinweis auf Feuer. Gemeinsam ist diesen Zeichen, dass sie physisch mit ihrem Referenten verbunden sind. Zur Zeichenkategorie der Indizes gehörig, liegt die besondere Qualität fotografischer Zeichen daher nicht primär in ihrer Ähnlichkeit zum Referenten. Sie liegt nicht in ihrer Mimesis, auch wenn Ähnlichkeit die meisten Fotografien auszeichnet, sondern in der physischen Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Referenten.<sup>173</sup> Im Sinne ihrer Indexikalität wird Fotografie als unmittelbarer Abdruck von Lichtspuren verstanden, die allein den Gesetzen von Physik und Chemie unterworfen sind. Insofern legt die von Peirce formulierte Lesart der Fotografie besonderes Gewicht auf die Technik des fotografischen Verfahrens, den Automatismus der Bildentstehung.

Das Prinzip der Spur markiert einen wesentlichen Moment des fotografischen Entstehungsprozesses. Auch wenn Spuren interpretiert werden, gelten sie als

*„ein prädiskursives, ein vorsemantisches Phänomen: Spuren sagen uns nichts, sondern zeigen uns etwas. Vor allem aber: das, was sie zeigen, muß beiläufig, also unbeabsichtigt entstanden sein – andernfalls handelte es sich nicht um eine Spur, sondern um ein bewußt als Spur inszeniertes Zeichen.“*<sup>174</sup>

Spuren werden also als ein Phänomen verstanden, das ohne die Intention eines Urhebers auszukommen scheint und sich außerhalb des Diskurses, außerhalb der Gesetze der Repräsentation situiert. Mit dem Rekurs auf eine solche Lesart des Prinzips der Spur bezieht sich das Fotografische auf die bereits weiter oben angesprochene Paradoxie der Diskurse des Dokumentarischen und der Authentizität. Wie ich gezeigt habe, versprechen authentische und dokumentarische Darstellungen die unmittelbare, von Menschenhänden unbeeinflusste Bildwerdung von etwas, das jeder Darstellung vorausgeht, und nähren so das paradoxe Versprechen einer Darstellung jenseits der Kodifizierung.

Um das fotografische Moment der Referenz nicht absolut zu setzen, ist jedoch zu bedenken, dass das mechanische Prinzip der Spur nur einen, wenn auch wesentlichen Moment der fotografischen Bildentstehung ausmacht. Denn vor und nach dem Moment des fotografischen Aufnahmemechanismus ist der fotografische Akt ein zutiefst codierter, kulturell determinierter Prozess.

*„[...] allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden. Nur hier, aber wirklich nur hier greift der Mensch nicht ein und kann nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn*

172 Charles S. Peirce: 8. Die Kunst des Rasonierens, in: ders.: Semiotische Schriften, hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, S. 193, zitiert nach Dubois, 1998, S. 53.

173 Insofern kann man das Verhältnis der Fotografie zur Realität als ein doppeltes begreifen. Sowohl durch das Prinzip der Ähnlichkeit als auch als Spur konstituiert die Fotografie ihr spezifisches Wirklichkeitsversprechen.

174 Krämer, 1998, S. 79.

*dann nicht mehr loslassen werden (das sei angemerkt, um die Macht der Referenz in der Fotografie zu relativieren), aber gleichzeitig ist dieser Augenblick der reinen Indizialität, weil er konstitutiv ist, theoretisch nicht ohne Folgen.“<sup>175</sup>*

Die durch den fotochemischen Prozess garantierte, als unerschütterlich geltende indexikalische Beziehung zwischen dem Bild und seinem Referenten gerät so unter den Druck der Logik der Repräsentation. Keine Fotografie kann als reiner Index begriffen werden, sondern ist immer kulturell codiert. Fotografische Bilder sind also keine bloß der Welt entrissenen Fundstücke, die dank einer mimetischen Apparatur sui generis festgehalten werden, sondern immer auch Bilder der Imagination. Mit dem Versprechen indexikalischer Referentialität treffen diese auf eine Projektionsfläche, in der sich die imaginierten Bilder als authentische und dokumentarische Bilder einer objektiven Welt gespiegelt sehen.

Bleibt die Frage, wie bedeutsam das Prinzip der Spur für die Lesart fotografischer Bilder tatsächlich sein kann. Dubois betont, dass das Moment der Indizialität theoretisch nicht folgenlos sei. Doch laufen meiner Ansicht nach zahlreiche Theorien Gefahr, das fotografische Versprechen indexikalischer Referenz nicht ausreichend zu relativieren. In Folge etablieren sie das Referenzversprechen als ontologische Bedingung der Fotografie und begreifen es eben nicht als etwas kulturell Hergestelltes. Denn auch die indexikalische Referenzialität muss als kulturell codiert verstanden werden, zwar nicht in Bezug auf den technischen Entstehungsprozess, der mit Rekurs auf die Zeichentheorie ohne Zweifel als indexikalisch zu beschreiben ist, aber bezogen auf das damit verknüpfte Wirklichkeitsversprechen und die Erwartungen an dokumentarische und authentische Bilder. Um lesbar zu sein, werden die im fotochemischen Prozess festgehaltenen Lichtspuren nämlich in erster Linie kulturell und nicht technisch generiert.

*„Ein Bild – gleich wie es entstanden sein mag – ist indifferent, zu keiner Aussage fähig, weder authentisch noch inauthentisch. Erst der Kontext, in dem es erscheint, ist in der Lage, das Bild mit einer Behauptung, einer Legende zu konfrontieren, die authentisieren mag, wenn man ihr Glauben schenkt.“<sup>176</sup>*

Volker Wortmann betont hier die besondere Bedeutung des Vermittlungskontextes für die Rezeption von Bildern. Dieser Kontext sowie das Wissen um die jeweilige Produktionsweise laden die Bilder mit Bedeutung auf und vermitteln imaginäre Bilder als authentische.

### 3.4 Verschiedene Realitäten<sup>177</sup>

Ich habe gezeigt, dass die theoretischen Diskurse der Fotografie auf vielfältige Weise das spezifische Verhältnis des Mediums zur Wirklichkeit zu fassen suchen – ausgehend vom Ideologem der Naturanalogie bis zur indexikalischen Referenz. Auch wenn eine Theoretisierung des Mediums als indexikalisch schnell Gefahr läuft, diese Indexikalität zu ontologisieren, habe ich herausgestellt, dass die Fotografie im Bildentstehungsprozess über den Moment des Auslösens tatsächlich ein besonderes Verhältnis zur Wirklichkeit konstituiert.

<sup>175</sup> Dubois, 1998, S. 55.

<sup>176</sup> Wortmann, 2003, S. 222.

<sup>177</sup> Bei der Darstellung der Theorie Hohenbergers folge ich ihren Begrifflichkeiten von Wirklichkeit und Realität und vernachlässige daher für dieses Kapitel die von Gernot Böhme vorgenommene Unterscheidung der beiden Begriffe, um Hohenbergers Argumentation darzulegen, die letztlich über die Unterscheidung verschiedener Realitätsformen in eine ähnliche Richtung zielt und die Verfasstheit der Bildwelten im Sinne einer Repräsentation begreift, um ebenfalls einen Kurzschluss von Medium und Realität zu vermeiden. Auch sie führt eine Differenz zwischen der Realität, die im leiblichen Umgang mit Dingen erfahren werden kann und den Realitätsebenen der bildlichen Repräsentation ein.

Fotografien zu lesen, bedeutet also auch notwendig, Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen, die sie vermittelt. Wenn Fotografien im zweidimensionalen Raum der Repräsentation einen Bezug zur Wirklichkeit artikulieren, indem sie in einer – wenn auch noch so begrenzten – Form Spuren dieser Wirklichkeit festhalten bzw. aufzeichnen, müssen wir dann nicht fragen, worin das Wirkliche dieser Repräsentation besteht? Auf welche Form von Wirklichkeit oder Realität bezieht sich die Fotografie? Kann es genügen, nur von der einen Realität zu sprechen, auf die sich die Fotografie bezieht? Bezogen auf den Dokumentarfilm hat Eva Hohenberger das Problem folgendermaßen formuliert:

*„Über den Dokumentarfilm zu sprechen, muß auch heißen, über die Wirklichkeit zu sprechen, die er zeigt. Über die Wirklichkeit zu sprechen, muß [...] heißen, auch über die Medien zu sprechen und über das Bild, das sie uns von der Welt geben und dem die Wirklichkeit sich zunehmend anzugleichen versucht. Daher steht mit dem Dokumentarfilm nicht nur ein Bild von der Welt zur Debatte, sondern auch eine bereits auf ihr Bild hin agierende Welt. Was aber ist dann der Dokumentarfilm anderes als das Bild einer sich als Bild bereits reflektierenden Realität? Und wie kann man über den Dokumentarfilm noch sprechen, ohne sich notwendigerweise in diesem Spiel von Spiegelungen zu verirren? Zunächst indem man ihm dadurch zu entkommen versucht, daß man den Film als Film und die Wirklichkeit als Wirklichkeit ernstnimmt.“*<sup>178</sup>

Übertragen auf die Fotografie bedeutet dies, dass Definitionen, die undifferenziert von der Wirklichkeit als Grundlage von Fotografien ausgehen, deren Produktionsprozess verkennen. Es geht also darum, nicht mehr nur das Verhältnis von Fotografie und Realität als fotografierte Realität zu begreifen, sondern die fotografierte Wirklichkeit des Dokumentarischen zu beschreiben. Um einen Kurzschluss von Medium und Realität bei der Analyse von Dokumentarfilmen zu vermeiden, unterscheidet Eva Hohenberger verschiedene Realitätsformen.

*„Zunächst erweist es sich als notwendig, die Redeweise von der einen Realität (die der Dokumentarfilm abbilde) aufzugeben und auf der Produktionsseite ebenso wie auf der Rezeptionsseite mehrere Realitäten zu unterscheiden.“*<sup>179</sup>

Die filmische Realität, die den fertig produzierten, einem Publikum vorgeführten Film bezeichnet, ergänzt Hohenberger um die nichtfilmische, die vorfilmische und die nachfilmische Realität sowie die Realität Film.<sup>180</sup> Die nichtfilmische Realität bezieht sich auf das „Reservoir überhaupt abbildbarer Realität“,<sup>181</sup> das heißt die Realität, die zwar nicht gefilmt wird, die aber dennoch für die Produktion eine Rolle spielt. Die vorfilmische Realität bezeichnet die

*„Realität, die im Moment der Filmaufnahme vor der Kamera ist. [...] Aus ihrem Verhältnis zur nicht-filmischen Realität, die sie im Fall des Dokumentarischen selbst einmal war, geht hervor, welchen Realitätsausschnitt ein Filmer gewählt hat.“*<sup>182</sup>

Die Realität Film bezieht sich auf den Film als Institution und bezeichnet das Produktionsumfeld des Films, das heißt Organisation, Finanzierung, Absichten etc. Die Rezeptionsseite des Films fasst Eva Hohenberger mit dem Begriff der nachfilmischen Realität, der auf die Rezeption des Films und seine weiter gehende Verarbeitung zielt.

<sup>178</sup> Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim, Zürich, New York 1988, S. 5.

<sup>179</sup> Ebd., S. 28.

<sup>180</sup> Vgl. ebd., S. 29 ff.

<sup>181</sup> Ebd., S. 29.

<sup>182</sup> Ebd., S. 30.

Indem Hohenberger den Begriff der Realität differenziert, berücksichtigt sie, dass die vorfilmische Realität erst in der Begegnung der Realität Film mit der nichtfilmischen Realität hergestellt wird. Sie überwindet so die Definitionstraditionen, die undifferenziert die Realität als Grundlage dokumentarischer Filme deuten.

*„Für jeden Film wird irgend etwas zu seiner vorfilmischen Realität, mag es aus der nichtfilmischen Realität ausgeschnitten oder für die Kamera inszeniert sein (selbst im Fall heimlicher Filmaufnahmen wird nichtfilmische zu vorfilmischer Realität). Es gibt keine vorfilmische Realität, die unabhängig von der Realität Film wäre, und jeder Film, der diesen Eindruck herstellt, als Transparenzverhältnis von nicht-, vor- und schließlich filmischer Realität, beruht auf einer Verleugnung seiner Verfahren und seiner Produktion. Gerade der Dokumentarfilm, der auf eine nichtfilmische Realität zielt und doch nur Bilder der vorfilmischen Realität liefern kann, muß die Unterschiede dieser Instanzen betonen.“*<sup>183</sup>

Hohenbergers zentrale Frage nach dem Verhältnis des Dokumentarfilms, vorausgesetzt als filmische Realität, zu der nichtfilmischen Realität und insbesondere der vorfilmischen Realität möchte ich auf das spezifische Wirklichkeitsversprechen der Fotografie übertragen. Auch für eine Analyse des fotografischen Mediums macht es Sinn, die Rede von der einen Realität aufzugeben, denn auch die Fotografie vermittelt kein Transparenzverhältnis von nicht-, vor- und schließlich fotografischer Realität. Hier wählt die Realität Fotografie, als Teil der nichtfotografischen Realität, einen Ausschnitt aus ebendieser Realität aus, der sich im fotografischen Produktionsprozess als vorfotografische Realität wiederfindet und in Folge in der fotografischen Realität auflöst. Auch in der Fotografie klappt immer eine Lücke zwischen der vorfotografischen und der nachfotografischen Realität, also zwischen dem, was sich vor der Kamera im Moment des Auslösens befunden hat, und der Rezeption des Betrachters, der sich zur Realitätsprüfung veranlasst sieht. Das, was einmal vorfotografisch stattgefunden hat, findet sich jetzt im fotografischen Bild, das heißt in der fotografischen Realität aufgelöst. Die fertige Fotografie vermittelt weniger ein Bild der Wirklichkeit als eine Bilderwirklichkeit. Die Realitätsprüfung des Betrachters in der nachfotografischen Realität gerät so zum Medienvergleich, weil er immer auch auf ein Bilderreservoir, die imaginierten Bilder in seinem Kopf, rekurriert, die bereits kulturell und medial konstruiert sind.

### 3.5 Digitalisierung – das Ende der indexikalischen Referenz?

Wenn das Verhältnis der Fotografie zur Wirklichkeit, wie ich gezeigt habe, so fragil ist, dass dem Wirklichkeitsversprechen der Bilder in jedem Fall zu misstrauen ist, stellt sich die Frage, welchen Einfluss die digitale Medientechnik auf dieses Versprechen nimmt. Hat die Digitalisierung der Fotografie zur Folge, dass die Bilder an keiner Realität mehr gemessen werden können? Sind Sein und digitaler Schein tatsächlich so untrennbar miteinander verwoben, dass das dokumentarische Bild die Beweiskraft, die ihm bisher zugesprochen wurde, verliert? Die Argumentation der Theorien, die mit der Digitalisierung einen Paradigmenwechsel einläuten, scheint auf den ersten Blick einleuchtend.<sup>184</sup> Vor allem die frühe Theoretisierung der Digitalisierung des fotografischen Produktionsprozesses betont das damit einhergehende endgültige Ende der indexikalischen Referenz. Zu

<sup>183</sup> Ebd., S. 37.

<sup>184</sup> Vgl. neben vielen anderen Ausst.-Kat.: Fotografie nach der Fotografie, hg. von Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, München 1996; Wolfgang Hagen: Es gibt kein digitales Bild. Eine medienepistemologische Anmerkung, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Archiv für Mediengeschichte – Licht und Leitung, Weimar 2002, S. 103–110.; Kay Hoffmann: Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit, in: ders. (Hg.): Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form, Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 9, Konstanz 1997, S. 13–28; Klaus Kreimeir: Authentizität und Fiktion. Strategien des Dokumentarischen in den technischen Bildern, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 27 (1997), Heft 106, S. 94–107; William J. Mitchell: The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge, London 1992; Claudia Gabriele Philipp: Der Körper der Photographie, in: Ausst.-Kat.: Reality-Check, 2. triennale der photographie hamburg, hg. von triennale der photographie hamburg gmbh, Hamburg 2002, S. 32–41.

bedenken ist jedoch, dass mit dem Konstatieren des digitalen Endes des fotografischen Wirklichkeitsversprechens genau die Theorien wieder aufleben, die das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit medienontologisch begründen. Eine ontologische Disposition fotografischer Technik zu den Topoi des Dokumentarischen und Authentischen entlarvt sich jedoch, wie ich weiter oben bereits gezeigt habe, schon für die analoge Technik als Mythos. Zweifelsohne löst sich mit der Einführung digitaler Medientechnik die indexikalisch zu nennende Verfasstheit der Fotografie als Spur des Lichts auf, indexikalische Erklärungsmodelle des Wirklichkeitsversprechens scheinen somit erst einmal gegenstandslos.<sup>185</sup> Doch auch die indexikalische Referentialität analoger Fotografien erweist sich ja als Teil eines komplexen kulturellen Zuschreibungsprozesses, der mit den technischen Neuerungen digitaler Bilder nicht zur Ruhe zu kommen scheint.

Dementsprechend hat sich mittlerweile die frühe Aufregung über die Digitalisierung offenkundig gelegt. Mittlerweile finden sich nur noch wenige aktuelle theoretische Ansätze, nach denen die digitale Fotografie das Authentische und Dokumentarische des Mediums ablöst. Offenbar lässt sich das fotografische Wirklichkeitsversprechen aller technischen Neuerungen zum Trotz nicht aufheben. Dies belegen vor allem die sozialen Gebrauchsweisen des Mediums, allen voran der Bildjournalismus, die nahezu unbeeinflusst von der neuen Technik weiterfunktionieren – abgesehen von der erheblichen Arbeitserleichterung, die die digitale Technik ohne Zweifel bietet. Das fotografische Wirklichkeitsversprechen, der für die Fotografie charakteristische Zeugnischarakter und ihre besondere Beweisfunktion scheinen ungebrochen.

*„Der besondere Realitätsnexus der Fotografie ist offenkundig untilgbar, weil er unserem Realitätsbegehren, unserem Verfügungswunsch so perfekt entspricht. Auch die digitalisierte Fotografie ist eine deutliche Spur, ein klar lesbarer Abdruck, der an kausale Denkfiguren und Denkprozesse gebunden ist. Auch sie verweist auf einen konkreten Vorgang, auf eine Realität im Raum und in der Zeit, auch die digitalisierten Fotografien lassen auf etwas schließen, sie zeigen und sie offenbaren. So bleibt ganz ohne Frage auch im neuen Zeitalter der beschleunigten Abbildung und der rasanten Verwandlung das unangetastet, was Roland Barthes das ‚Noema‘ der Fotografie genannt hat: ‚Es ist so gewesen.‘“*<sup>186</sup>

Insofern lässt sich festhalten, dass keine Differenz digitaler Fotografie zum Indexikalischen im Sinne eines Paradigmenwechsels auszumachen ist. Bei Volker Wortmann mündet die Verneinung eines solchen Wechsels in folgende Frage:

*„Zwar hat die indexikalische Referenzialität analoger Photographie als Legende ihre Plausibilität im Kontext digitaler Bildmedien verloren, aber kann sie nicht durch eine andere ersetzt werden?“*<sup>187</sup>

Meiner Ansicht nach gründen sich die nicht zu tilgende Macht und Suggestionskraft des fotografischen Wirklichkeitsversprechens auf dem fortwährenden Begehren des Bildbetrachters und dem strukturellen Verhältnis von dokumentarischem Verlangen und

<sup>185</sup> Auf den Gegensatz analoger und digitaler Fotografie, speziell der technischen Veränderung geht Wolfgang Hagen ein, der in der digitalen Fotografie das Noema des barthesschen ‚Es ist so gewesen‘ zugunsten einer Selbstreferentialität digitaler Bilder aufgehoben sieht. Vgl. Wolfgang Hagen: Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2002, S. 195–235. Nach Hagen ist die digitale Fotografie im Gegensatz zur analogen vollständig reversibel, während die „[a]naloge Fotografie [...] die unwiderrufliche Einschreibung einer Entropie am Material [war/ist; K. F.], erzeugt durch Belichtung“. Ebd., S. 234. „Digitale Fotografie ist Messung des Lichts, auf Quantenraumgröße verdichtet, deren Meßwerte sich zu einem Puzzle namens Bild fügen lassen oder zu etwas anderem. Eine Messung ergibt niemals das Zeichen des Dings, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl. Deswegen kann digitale Fotografie auch keinen Zeichenprozeß [...] generieren.“ Ebd. (Hervorhebung im Original).

<sup>186</sup> Karl Prümm: Die untilgbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 31–36, hier S. 32.

<sup>187</sup> Wortmann, 2003, S. 222.



dokumentarischem Versprechen, das durch alle technischen Innovationen hindurch wirksam ist. In der digitalen Fotografie findet sich Indexikalität – anders als in der analogen Fotografie – im Sinne einer Indexikalität als Simulakrum wieder.

Sahen sich das Dokumentarische und Authentizität schon lange vor der Digitalisierung mit ihrer Infragestellung konfrontiert, so führt die Digitalisierung nur zu einer weiteren – wenn auch besonders wirkungsmächtigen – Form des Misstrauens gegenüber dem fotografischen Wirklichkeitsversprechen. Die mit ihr verknüpften abbildtheoretischen Einwände provozieren jedoch entsprechende apologetische Strategien, die erneut das fotografische Wirklichkeitsversprechen auf dokumentarische und authentische Bildformen übertragen.

#### 4 DIE TRADITION DER DOKUMENTARFOTOGRAFIE: VON DER SCHWIERIGKEIT, UNTERSCHIEDLICHSTE BEDEUTUNGSFACETTEN UNTER EINEN BEGRIFF ZU FASSEN

Ich habe mich im vorangegangenen, dritten Kapitel mit dem Verhältnis von Fotografie zum Dokumentarischen beschäftigt und gezeigt, dass das Medium der Fotografie und das Dokumentarische nicht unabdingbar zusammenhängen, es also kein ontologisches Verhältnis der Fotografie zum Dokumentarischen gibt. Insofern dient der Begriff der Dokumentarfotografie nicht der Bestimmung einer spezifischen Eigenschaft oder Funktion des Mediums Fotografie. Doch was genau ist dann ein Dokumentarfoto? Bezeichnet der Begriff der Dokumentarfotografie ein spezifisches Genre der Fotografie? Ein identifizierbares Korpus von Arbeiten? Oder eine spezifische Ästhetik, einen bestimmten Stil? Die in der Literatur vielerorts reflektierte Frage nach den Charakteristika dokumentarischer Fotografien stellt auch Abigail Solomon-Godeau in ihrem frühen Text von 1991:

*„Was ist ein Dokumentarfoto? Die Antwort auf diese Frage könnte mit gleichem Recht lauten: ‚so ziemlich alles‘ und ‚so ziemlich nichts‘. Zugunsten der ersten Antwort könnte man anführen, dass jedes fotografische Bild, insofern es zu dem, was sich im Augenblick der Belichtung vor der Kamera befand, eine indexikalische Beziehung unterhält, ein Dokument von etwas ist. In diesem weiten Sinn ist kein Foto mehr oder weniger dokumentarisch als ein anderes.“<sup>188</sup>*

Doch wenn im Sinne von Solomon-Godeau keine Fotografie mehr oder weniger dokumentarisch ist als eine andere, wie lassen sich dann Unterschiede zwischen einzelnen Fotografien bezogen auf ihr Verhältnis zum Dokumentarischen ausmachen? Und ist es dann überhaupt noch sinnvoll, von Dokumentarfotografie zu sprechen, ähnlich wie Timm Starl<sup>189</sup> die Verwendung des Begriffs generell infrage stellt? Im Anschluss an meine Rezeption der Texte von Solomon-Godeau und Eva Hohenberger erscheint mir die Einführung zweier Unterscheidungskriterien notwendig, um der Spezifik der Dokumentarfotografie auf die Spur zu kommen. Zum einen muss zwischen Dokumentarfotografie und Dokument unterschieden werden. Denn Solomon-Godeaus Zitat zeigt, dass jede Fotografie im Sinne ihrer Indexikalität ein Dokument dessen ist, was sich vor der Kamera befunden hat; sie ist damit aber noch nicht notwendig eine Dokumentarfotografie. Zum anderen möchte ich mich noch einmal auf Eva Hohenbergers Unterscheidung der verschiedenen Realitätsebenen beziehen, insbesondere auf ihre Trennung von nichtfilmischer und vorfilmischer Realität. Die Unterscheidung zwischen einer ungestellten und einer inszenierten, erfundenen Realität macht zwar ohne die Medien Film und Fotografie durchaus Sinn, aber nicht für diese. Denn für beide Medien als technische Apparate ist es belanglos, was sich vor der Kamera befindet, weil jeder Film, jede Fotografie ein Dokument dessen ist, was sich dort befindet. Daher erweist es sich als hilfreich, wenn ich die Begriffsbildung Hohenbergers auf das Medium der Fotografie übertrage und zwischen einer nichtfotografischen und einer vorfotografischen Realität trenne. Die vorfotografische Realität würde ich auf die Beschreibung dessen, was sich während des Fotografierens vor der Kamera befunden hat, beschränken. Mithilfe dieser Differenzierung wird nämlich eine mögliche

<sup>188</sup> Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie?, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74, hier S. 53. Erstausgabe: Abigail Solomon-Godeau: Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography, in: dies.: Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices, Minneapolis 1991, S. 169–183.

<sup>189</sup> Vgl. Timm Starl: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 73–77.

<sup>190</sup> Bei der Übertragung von Hohenbergers Begrifflichkeiten in den Bereich der Fotografie übersetze ich das Gegensatzpaar fiktionaler und dokumentarischer Film mit inszenierter und dokumentarischer Fotografie. Dies ist nicht ganz unproblematisch, da die Grenzziehung nicht eindeutig zu leisten ist und eine solche Gegenüberstellung auch nur funktioniert, wenn sich die inszenierte Fotografie als solche zu erkennen gibt. Es geht mir also in erster Linie um eine tendenzielle Gegenüberstellung, über die eine Unterscheidung verschiedener Realitätsebenen für die Fotografie bezogen auf ihre dokumentarischen Qualitäten fruchtbar gemacht werden kann.

Unterscheidung zwischen inszenierter, auf Fiktives recurrierender Fotografie und dokumentarischer Fotografie<sup>190</sup> deutlich. Im Fall der inszenierten Fotografie spielt die nichtfotografische Realität lediglich als intendierte Rezeptionsrealität eine Rolle und die reale vorfotografische Realität löst sich in der Fotografie gleichsam auf, während sie im Fall der Dokumentarfotografie in die nichtfotografische Realität zurückgeht, die sie ja selbst einmal war und aus der sie entstanden ist.<sup>191</sup> Ein wesentliches Charakteristikum dokumentarischer Fotografie ist damit ihr Referenzobjekt, das sie im Gegensatz zur inszenierten Fotografie in der nichtfotografischen Realität findet. Auch wenn die Dokumentarfotografie doch nur Bilder der vorfotografischen Realität liefern kann, zielt sie dennoch immer auf eine nichtfotografische Realität. Mit dem Begriff der Dokumentarfotografie lässt sich also eine Form der Fotografie bezeichnen, die tatsächlich ein besonderes Verhältnis zur Realität – zur nichtfotografischen Realität – unterhält. In den Kapiteln 5, 6 und 7 werde ich im Rahmen meiner Bildanalysen zeigen, wie sich das spezifische Wirklichkeitsverhältnis von Fotografie und Dokumentarismus im Kontext künstlerischer Rezeptionen artikuliert und welcher Begriff des Dokumentarischen in der Trias von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie sichtbar wird, der über Hohenbergers Rekurs auf die nichtfotografische Realität und Solomon-Godeaus Abgrenzung vom Dokument hinausweist.

Die Schwierigkeit, Dokumentarfotografie zu definieren, ist vielfach von Fotohistorikern und -theoretikern debattiert worden.<sup>192</sup> Auf der Grundlage postmoderner und poststrukturalistischer Theorien herrscht heute weitgehend Einigkeit darüber, dass sich kein spezifischer Stil oder eine spezifische dokumentarische Methode ausmachen lassen, die über verschiedene historische Kontexte hinweg Gültigkeit hätte. Insofern kommen dem jeweiligen Kontext, in dem eine Fotografie präsentiert wird, der sozialen Praxis und institutionellen Form, in die sie eingebunden wird, besondere Bedeutung zu. Im Folgenden werde ich daher verschiedene historische Kontexte aufrufen, in denen Fotografien als dokumentarisch bezeichnet oder dem Genre der Dokumentarfotografie zugeordnet wurden. Ich beziehe mich dabei auf exemplarische Einordnungs- und Definitionsversuche, wie sie in der Literatur zu Dokumentarfotografie vorgenommen werden. Wenn ich im Folgenden auf verschiedene fotografische Arbeiten eingehe, die der Dokumentarfotografie zugeordnet werden, so geht es mir keinesfalls darum, einen kompletten Überblick über die Entwicklungen einer im Feld des Dokumentarischen zu verortenden Fotografie bis zur Gegenwart zu geben. Ich werde vielmehr, mit einem Hauptaugenmerk auf die frühe Begriffsprägung, exemplarische Ansätze herausgreifen, um die Vielfalt der Bedeutungsfacetten des Dokumentarischen aufzuzeigen. Dabei lege ich besonderes Augenmerk auf die Entwicklungen der amerikanischen Fotografie zwischen den 30er- und 60er-Jahren, da sich in den USA der Gattungsbegriff des Dokumentarischen in den 30ern herausgebildet und in Folge verschiedene, weitreichende Transformationen durchlaufen hat.

Geht man bei der Definition von Dokumentarfotografie erst einmal von der fotohistorischen Konvention aus und begreift Dokumentarfotografie im Sinne eines historischen Genres, so lassen sich, wie Abigail Solomon-Godeau zeigt, ihre Vorläufer bis in die 60er-Jahre des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen. Bis dahin hatte sich die

*„fotografische Praxis, die wir heute gewöhnlich als dokumentarisch bezeichnen, vollständig etabliert: Désiré Charnays Bilder von Maya-Ruinen und den Eingeborenen Madagaskars, Samuel Bournes Fotografien aus Indien und Nepal, Felice Beatos Fotografien vom Krimkrieg und vom Opiumkrieg, die Reportage über den amerikanischen Bürgerkrieg vom Team Matthew Bradys, die Platten von Francis Frith aus Ägypten und dem Heiligen Land [...]“*<sup>193</sup>

191 Vgl. Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim, Zürich, New York 1988, S. 35.

192 Von der fortwährenden Aktualität der Debatte zeugt eine bereits weiter oben erwähnte 2011 erschienene Ausgabe der Zeitschrift ‚Camera Austria‘, die der Debatte über das Dokumentarische im Feld des Visuellen anhand von 20 Kurzinterviews mit internationalen Fotokünstlern und Filmemachern nachzugehen sucht. Als Gastredakteur für diese Ausgabe fungierte der Fotokünstler Tobias Zielony. Vgl. Camera Austria International. Über das Dokumentarische als politische Praxis / On the Documentary as Political Practice, 114 (2011).

193 Solomon-Godeau, S. 58 f.

Besondere Bedeutung messen viele Definitionsversuche einer intendierten sozialen Ausrichtung der Dokumentarfotografie bei, die sich damit über verschiedene historische Kontexte hinweg als ein Kriterium von Dokumentarfotografie erweist.<sup>194</sup> Definitionen, die das Genre über eine solche soziale Zielsetzung im Sinne reformistischer Intentionen begreifen, beziehen sich meist auf Jacob Riis<sup>195</sup> als frühen Vertreter des dokumentarischen Genres.<sup>196</sup>

*„[T]he ‘first photographic social documentation’ occurred in John Thompson’s pictures for Street Life in London, an 1877 book portraying London’s poor. But most historians agree with Michel Braive that ‘socially committed photography’ began in the United States with Jacob Riis and Lewis Hine. [...] in order to effect social reform, both became photographers. [...] each taught himself to take pictures because he believed the camera would be a mightier weapon than the pen against poverty.“<sup>197</sup>*

Jacob Riis war ursprünglich als Polizeireporter und freier Journalist für die New Yorker Tagespresse tätig. Bereits als Schreiber konzentrierte er sich auf Schilderungen des sozialen Elends in den Slums der New Yorker East Side, bevor er Ende der 1880er-Jahre zu fotografieren begann. Riis „decided to use photography as an ‘objective’ witness to the way of life he had already described in his prose pieces“.<sup>198</sup> Jacob Riis realisierte die meisten seiner Fotografien mit dem kurz zuvor erfundenen Magnesiumblitz, der es ihm ermöglichte, Aufnahmen in dunklen Innenräumen zu machen. Viele dieser Bilder wurden in Riis’ sozialreformistisch ausgerichteten Traktat ‚How the Other Half Lives‘ im Rasterdruck abgebildet.<sup>199</sup> Im Anschluss an Sally Steins Analyse legt Abigail Solomon-Godeau dar,<sup>200</sup> dass Jacob Riis’ dokumentarische Fotografien trotz ihres aufklärerischen Impetus einen doppelten Akt der Unterjochung implizieren, indem die soziale Opferposition der Fotografierten auf der Ebene der Bildregie gleichsam verdoppelt wird. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Art und Weise, in der Riis seine Personen darstellt. So bevorzugt er Personen mit abgewandtem Blick, die den Eindruck von Passivität, Bewusstlosigkeit und Abgestumpftheit vermitteln (Abb. 1).



Abb.1 : Jacob August Riis: Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement – „Five Cents a Spot“, 1899.

194 Vgl. hierzu u. a. Liz Wells: Photography: A Critical Introduction, London, New York 2002. „The archetypal documentary project was concerned to draw attention of an audience to particular subjects, often with a view to changing the existing social or political situation.“ Ebd., S. 99.

195 Ich beziehe mich exemplarisch auf Jacob A. Riis’ frühe Form einer Dokumentation mit sozialer Zielrichtung. Vergleichbar arbeitete aber auch Lewis Hine, der als Soziologe und Pädagoge in der Kamera ein hilfreiches Instrument seiner Untersuchungen sah. Seine um die Jahrhundertwende entstandenen Fotografien von Emigranten und arbeitenden Kindern wurden unter dem Stichwort ‚menschliche Dokumente‘ veröffentlicht.

196 Vgl. Wells, 2002, S. 80.

197 William Stott: Documentary Expression and Thirties America, London, Oxford, New York 1973, S. 30.

198 Wells, 2002, S. 80.

199 Die Reproduktionen in der ersten, 1890 veröffentlichten Ausgabe waren allerdings von so schlechter Qualität, dass Riis’ Arbeiten erst 1947 mit einer Neuauflage größere Bekanntheit erlangten.

200 Vgl. Solomon-Godeau, 2003, S. 62 ff.

Die wenigen Bilder, in denen Personen den Blick des Fotografen erwidern, soll er abgelehnt haben. Zu berücksichtigen ist auch, dass Riis seine Bilder vor der Aufnahme stellen musste, da das technische Vermögen der Kameras zu dieser Zeit keine spontanen und unbeobachteten Aufnahmesituationen ermöglichte.<sup>201</sup>

Die Konzeption eines politisch engagierten, vorwiegend inhaltsbezogenen Dokumentarismus findet sich in prägnanter Weise in der im Kontext der Farm Security Administration (F.S.A.) entstandenen Fotografie, die Bezug nimmt auf die spezifischen sozialen und kulturellen Verhältnisse der 30er-Jahre in den USA.

*„Because of the great social crisis of the 1930s photography was seen as a tool to reveal and correct social problems.“*<sup>202</sup>

Im Namen einer von Franklin D. Roosevelt ins Leben gerufenen Abteilung des amerikanischen Landwirtschaftsministeriums, der Farm Security Administration, wurden zahlreiche Fotografen beauftragt, die durch den Börsenkrach und die Dürreperioden im Süden katastrophal verschlechterte Situation der Landbevölkerung fotografisch zu dokumentieren.<sup>203</sup> Für Roy Stryker, der aufseiten der Farm Security Administration für das fotografische Dokumentationsprojekt verantwortlich zeichnete, stand das Projekt für eine „philosophy of the documentary approach“.<sup>204</sup> Wenn er sagt: „[...] truth is the objective of the documentary attitude“,<sup>205</sup> artikuliert er ein Verständnis dokumentarischer Fotografie, für das die Idee von Wahrheit entscheidend ist. Im Auftrag der Farm Security Administration arbeiteten unter anderem Arthur Rothstein, Russell Lee, Ben Shahn, Walker Evans<sup>206</sup> und Dorothea Lange. Die bekanntesten der im Auftrag der F.S.A. erstellten Fotografien zählen heute zu den Ikonen dokumentarischer Fotografie. Sie gelten als Embleme einer ganzen Dekade und prägen noch heute unsere bildliche Vorstellung von den Auswirkungen der US-amerikanischen Depression. In den Jahren von 1935<sup>207</sup> bis 1942 wurden alles in allem rund 200.000 Aufnahmen für die Regierung erstellt,<sup>208</sup> mit dem vornehmlichen Ziel, „die relativ wohlhabenden Städter mit der Armut der Landbevölkerung zu konfrontieren und so etwas wie ein ‚amerikanisches Gemeinschaftsbewusstsein‘ herzustellen“.<sup>209</sup> Die Ziele der Farm Security Administration waren weniger auf ästhetisch-künstlerische Kriterien gerichtet als auf die Sammlung und Archivierung dokumentarischen Materials, das im Rahmen einer gezielten Öffentlichkeitsarbeit für die Sozialprogramme des New Deal fruchtbar gemacht werden konnte.

201 Erst um 1924 ergaben sich mit der Erfindung der ersten tragbaren Kameras radikal andere Aufnahmemöglichkeiten. Diese waren mit extrem lichtstarken Objektiven ausgestattet und erlaubten auch bei schlechten Lichtverhältnissen Schnappschüsse. Mit der Leica kam 1924 eine Kamera auf den Markt, deren Vorzüge leicht auszuwechselnde, lichtstarke Objektive, eine flexible Handhabung und die Verwendung eines Kleinbild-Rollfilms waren.

202 Sandra S. Phillips: Helen Levitt's New York, in: Ausst.-Kat.: Helen Levitt, hg. vom San Francisco Museum, San Francisco 1991, S.15-43, hier S. 33.

203 Mit dem dokumentarischen Ansatz der F.S.A. lassen sich die Ansätze der in New York tätigen Work Progress Administration (WPA) und der Photo League vergleichen. Ihre Themen fanden die WPA-Fotografen im Gegensatz zur F.S.A. in der Stadt, deren alltägliches Leben sie zu dokumentieren suchten. Vor allem das von der Photo League herausgebrachte Magazin ‚Photo Notes‘ diente als Forum für theoretische Diskussionen über Dokumentarfotografie. Zu den Aktivitäten der WPA und der Photo League vgl. Andrea Henkens: Flanerie in der Großstadt. Auf der Suche nach dem Anderen im Alltäglichen: Surreale Blickweisen in den Fotografien von Helen Levitt, Marburg 2005, S. 99–102.

204 Roy Stryker, zitiert nach Stott, 1973, S. IX.

205 Roy Stryker, zitiert nach , ebd., S. 14.

206 Evans gilt heute als der wichtigste Fotograf der F.S.A., obwohl er tatsächlich nur kurze Zeit dort angestellt war. Evans stand den Zielen der F.S.A. misstrauisch gegenüber und kritisierte deren Arbeit u. a. als agitatorische Propaganda, für die er seine Fotografien nicht zur Verfügung stellen wollte. Vgl. Pia Neumann: Metaphern des Misslingens: amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik, Frankfurt a. M. 1996, S. 63.

207 1935 wurde die Historical Section, die unter der Leitung Strykers im Auftrag der US-Bundesbehörde operierte, eingerichtet. Erst Ende 1937 benannte der Bankhead-Jones Farm Tenancy Act die ursprüngliche Resettlement Administration in Farm Security Administration (F.S.A.) um.

208 Vgl. Karin Rebbert: Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 127–154, hier S. 127.

209 Reinhard Matz: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie (1981), in: Hubertus von Amelnunx (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 94–105, hier S. 98.

Wie William Stott deutlich macht, hatte das F.S.A.-Projekt etwas ausgesprochenes Doktrinäres. Ziel des Programms war es, die Unterstützung der Öffentlichkeit und der Regierung für die Hilfsmaßnahmen der New-Deal-Politik zu gewinnen. Zur Erreichung dieses Ziels eigneten sich Bilder „der würdigen im Gegensatz zu den unwürdigen Armen“<sup>210</sup> eher und wurden entsprechend gefördert. Der Anspruch der Armen „auf Hilfeleistung wurde also mit individuellem Unglück begründet und nicht mit einem systematischen politischen, ökonomischen oder sozialen Versagen“.<sup>211</sup> Bei der Auftragsvergabe versuchte der Leiter des Projekts, Roy Stryker, mit sogenannten ‚shooting scripts‘ größtmöglichen Einfluss auf die Fotografien zu nehmen. So schrieb er nicht nur die Region, das Milieu oder die Tätigkeit genau vor, sondern gab darüber hinaus häufig an, welche Art von Stimmung, Ausdruck oder Gefühl er sehen wollte.<sup>212</sup> Bei den Fotografierten wurden eher düstere als lächelnde Posen bevorzugt, und wenn die Porträtierten für die Fotografien bessere Kleidung anlegen wollten, wurden sie aufgefordert, lieber ihre zerrissene Alltagskleidung anzuziehen und sich nicht eigens für die Kamera ihre schmutzigen Gesichter und Hände zu waschen.<sup>213</sup> Als Auftraggeber ging die F.S.A. bei der Auswahl von Einzelaufnahmen äußerst selektiv vor, bediente sich der Technik der Ausschnittsvergrößerung und beschnitt die Negative zum Teil massiv.<sup>214</sup> So wurde beispielsweise eine Aufnahme Dorothea Langes für die 1938 erschienene Publikation ‚Land of the Free‘ so stark beschnitten, dass der linke Rand der Aufnahme in der Publikation komplett fehlt.<sup>215</sup> Erzielt wurde eine Isolierung der Figur des Plantagenbesitzers, der in einer bilddominierenden, Stärke demonstrierenden Pose zum Stellvertreter eines „selbstbewussten, ‚freien‘ und demokratischen Amerikas umgedeutet werden“<sup>216</sup> kann (Abb. 2a und Abb. 2b).



Abb. 2a und Abb. 2b: Dorothea Lange: Plantagenbesitzer, nahe Clarksdale, Mississippi, Juni 1936 und Dorothea Lange: Plantagenbesitzer, nahe Clarksdale, Mississippi, Juni 1936 (Ausschnitt).

Die für die F.S.A. übliche Technik des Beschneidens der Negative widerspricht einem Prinzip, das häufig gerade als konstitutiv für eine dokumentarische Bildsprache begriffen wird. Dabei gilt jede Form der Beeinflussung der Negative als Angriff auf den dokumentarischen Wert der Bilder.

Bei der Darstellung der Armut der Landbevölkerung machen viele Arbeiten deutlich, dass es ein starkes Interesse gab, das Elend als bemitleidenswertes Einzelschicksal darzustellen, um auf die Identifikationsbereitschaft der Betrachter abzielen. Dorothea Langes Fotografie ‚Migrant Mother‘,<sup>217</sup> in der sie eine Wanderarbeiterin mit ihren Kindern porträtiert, mag dies beispielhaft verdeutlichen.<sup>218</sup> Mittels bildformaler Strategien wie des

210 Solomon-Godeau, 2003, S. 67. (Hervorhebungen im Original.)

211 Ebd.

212 Beispielhaft sei hier aus einem Brief Strykers an den Fotografen Jack Delano im Herbst 1940 zitiert: „Please watch for autumn picture, as calls are beginning to come in for them, and we are short. These should be rather the symbol of Autumn [...] cornfields, pumpkins. [...] Emphasize the idea of abundance – the ‘horn of plenty’ – and pour maple syrup over it – you know, mix well with white clouds and put on a sky-blue pattern. I know your damned photographer’s soul writhes, but to hell with it. Do you think I give a damn about a photographer’s soul with Hitler at our doorstep? You are nothing but camera fodder to me.“ Roy Stryker, zitiert nach Rebbert, 2003, S. 135.

213 Zur Bildpolitik der F.S.A. und Auswahl der Protagonisten vgl. auch Wells, 2002, S. 95 ff.

214 Vgl. Rebbert, 2003, S. 137.

215 Dieses Beispiel führt auch Karin Rebbert an. Ebd., S. 137 ff.

216 Ebd., S. 138.

217 Lange, die sich in ihren Fotografien intensiv der Situation der Wanderarbeiter widmete, arbeitete von 1935 bis 1945 im Auftrag der F.S.A..

218 Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Dorothea Langes Fotografie, die seit ihrer Entstehung eine lang anhaltende und vielfältige Rezeption erfahren hat und sogar als US-Briefmarke Verwendung fand, vgl. Wells, 2002, S. 35 ff.



Aufnahmewinkels und der Verengung des Bildausschnitts, der sich ganz auf den Gesichtsausdruck der zentralen Frauenfigur konzentriert, wird eine Emotionalisierung dieser Figur und ihrer Rolle als Mutter angestrebt. Der sorgenvolle Blick der Frauenfigur und die abgewandten, schuttsuchenden Posen der Kinder unterstützen den Eindruck einer bemitleidenswerten Situation. Der formale Bildaufbau zitiert das Madonnen-Motiv der Malerei und betont so die schutzgebende Funktion der Mutter. Trotz ihres offensichtlichen Elends wird damit auch die Stärke der Frauenfigur betont. Die Bedeutung der Motivkopplung von Mutter und Kind und ihre hervorragende Eignung für die Ziele der F.S.A. hat auch Roy Stryker wahrgenommen.

*„Mother and Child. What more do I need to say? A great, great picture of the mother and child. She happens to be badly dressed. It was bad conditions. But she's still a mother and she had children. We'd found a wonderful family.“*<sup>219</sup>

Betrachtet man die anderen Bilder, die Lange während ihrer Fotoshootings gemacht hat, wird deutlich, wieso gerade diese Fotografie im Vergleich zu den vier weiteren Bildern der Serie eine so lange und intensive Rezeption erfahren hat. Die anderen Bilder betonten viel stärker das Umfeld der Figuren; es wird sichtbar, dass sich die Mutter mit ihren vier Kindern in einem Zelt auf einem Feld befindet, herumliegendes Kochgeschirr und eine Lampe sind erkennbar. Im Gegensatz hierzu richtet sich der Fokus in der publizierten Aufnahme komplett auf die Mutterfigur, die, indem die konkrete Umgebung und der spezifische sozioökonomische Kontext ausgeblendet werden, eine zeichenhafte, symbolische Bedeutung erhält (Abb. 3).



Abb. 3: Dorothea Lange: Migrant Mother, 1935.

<sup>219</sup> Stryker in einem Interview, zitiert nach Wells, 2002, S. 37.

Auch Arthur Rothsteins Fotografie ‚Frau eines Tagelöhners‘ (Abb. 4) vermittelt eine Individualisierung des Schicksals über die porträtierte Frau und das kleine Kind neben ihr. Die Kleidung von Frau und Kind wirkt ärmlich und ihr Gesichtsausdruck sorgenvoll und traurig. Gerade das Motiv des Kindes zielt auf eine Emotionalisierung der Betrachter und deren Identifikationsbereitschaft.

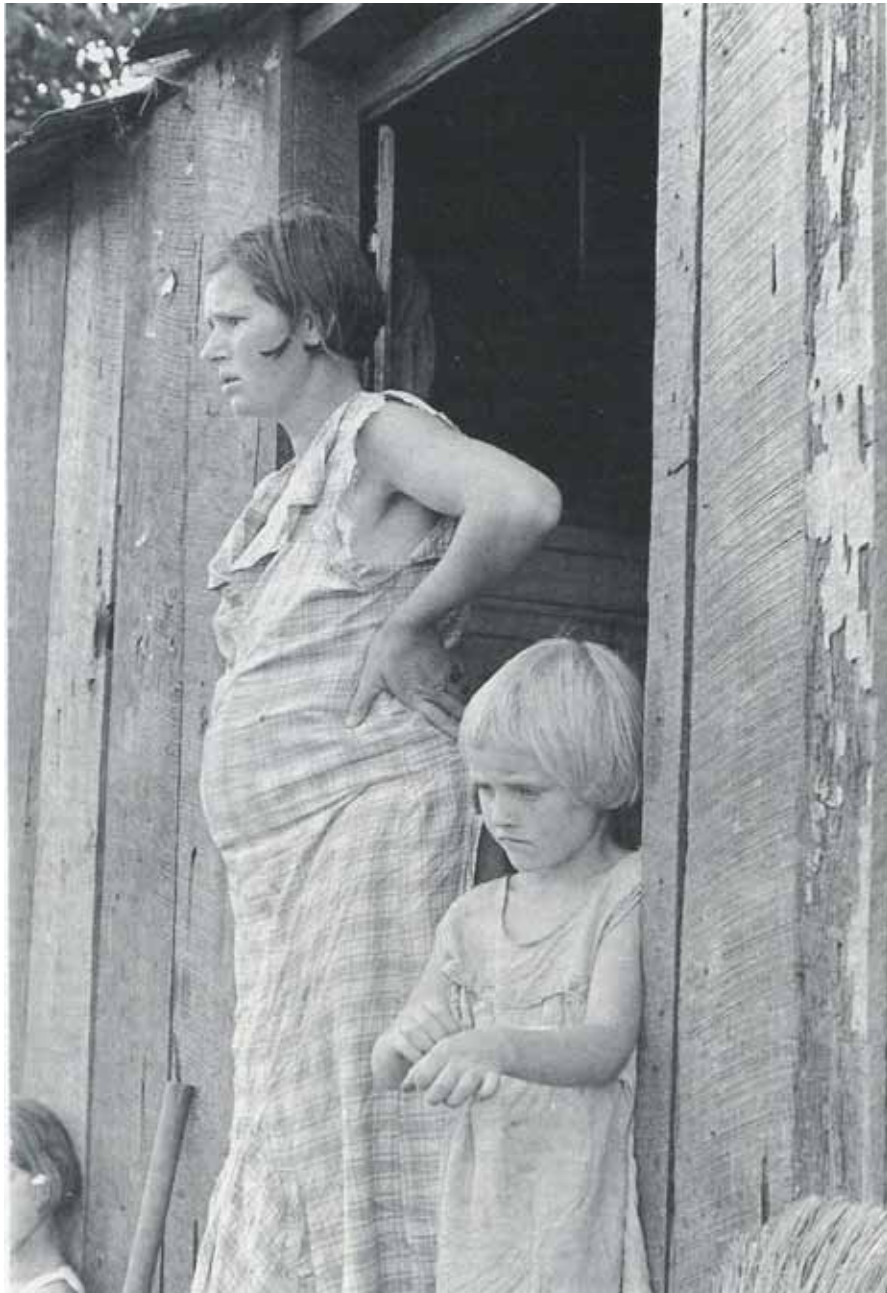


Abb. 4: Arthur Rothstein: Sharecropper's Wife, Arkansas, 1935.

Als Auftraggeber war die F.S.A. in erster Linie an der Verwertbarkeit der von ihr in Auftrag gegebenen Bilder interessiert. Strykers Abteilung betrieb eine intensive und engagierte Veröffentlichungspolitik. Sie konzentrierte ihre Akquiseaktivitäten neben der Tagespresse insbesondere auf die Veröffentlichung in illustrierten Magazinen, die in den USA seit den 30er-Jahren erste größere Fotoessays und -reportagen druckten und eine hochwertige Reproduktion von Fotografien sowie eine überregionale Verbreitung ermöglichten. Für die Presse war die Verwendung von Fotografien der F.S.A. attraktiv, da sie aktuelles und hochwertiges Bildmaterial lieferte, das kostenfrei abgedruckt werden konnte.<sup>220</sup>

<sup>220</sup> Rebbert, 2003, S. 139.

Meine Ausführungen haben gezeigt, dass das F.S.A.-Projekt,<sup>221</sup> das ja offiziell im Auftrag der Regierung operierte, eine zutiefst doktrinaire, in gesellschaftliche und politische Machtkonstellationen involvierte Unternehmung war. Die Aktivitäten der F.S.A. können also keinesfalls als ein dokumentarisches Projekt verstanden werden, das interesse- und intentionsfrei Wirklichkeit aufzeichnen ließ. Das Projekt der F.S.A. weckt also erhebliche Zweifel an der politischen und sozialen Zielsetzung, mit der Dokumentarfotografie nicht nur im Umfeld der F.S.A. identifiziert wurde, denn die soziale Zielrichtung offenbart sich hier gleichzeitig als eine Form der Machtausübung.<sup>222</sup>

Eine ebenfalls dokumentarische, wenn auch weniger soziale Zielsetzung ihrer Fotografien formulieren in Deutschland vor allem August Sander mit seinen Porträts und Albert Renger-Patzsch mit seiner Sach- und Objektfotografie. Verbindendes Ziel beider Fotografen ist die abbildungsgenaue, möglichst authentische Wiedergabe des Gesehenen, weshalb ihre Fotografien oftmals, auch von ihnen selbst in ihren eigenen theoretischen Schriften, als dokumentarisch gelesen werden. Das besondere Wirklichkeitsversprechen der Fotografie setzen sie dabei programmatisch zur Dokumentation und Analyse von Wirklichkeit ein. Ihr Interesse richtet sich weniger auf eine subjektive Interpretation von Wirklichkeit als auf eine möglichst objektive Wiedergabe der Gegenstände. Renger-Patzschs bekanntestes Fotobuch ist die Natur-, Sach- und Industriefotografien umfassende Publikation ‚Die Welt ist schön‘ aus dem Jahr 1928. Renger-Patzschs Fotografien setzen die Objekte so ins Bild, dass sowohl ihre formale Gestalt als auch Details der Konstruktion erkennbar sind (Abb. 5).



Abb. 5: Albert Renger-Patzsch: Glas, 1928.

Häufig wählt Renger-Patzsch weite Bildausschnitte, die von einem entfernten, und damit distanzierten Betrachterstandpunkt einen Überblick über eine Landschaft oder Situation geben (Abb. 6, Abb. 7).

<sup>221</sup> Auch später hat es immer wieder Fotoprojekte im Auftrag von Regierungen gegeben, mit denen dokumentarische Ziele angestrebt wurden. Vgl. das UNESCO-Projekt ‚Projet Patrimoine 2001‘, für das die „Kultur- und Naturwunder“ der Erde fotografiert und durch digitale Übertragung umgehend verfügbar gemacht werden sollten.

<sup>222</sup> Am Beispiel der Aktivitäten der F.S.A. wird deutlich, was auch John Tagg mit Rekurs auf Foucault für jede Form dokumentarischer Projekte mit einer sozialen Zielsetzung deutlich macht. „Documentary is seen as part of the process of examination described by Foucault as ‘a procedure of objectification and subjection’, in which ordinary lives are turned into accounts – into writing or, for that matter, into photographs. Such an analysis of the function of documentary clearly cast considerable doubts on the reformist social and political project with which it had been identified for so long. Its overt or implicit use as a means of surveillance and control was now being stressed, rather than its ability to reveal the nature of suffering or destitution in the service of social reform. Photography is seen as being complicit in the discourses which function to exert social control. ‘Documentation’ cannot act to reveal inequalities in social life, for there can be no document that is merely a transcription of reality. Rather as part of a discursive system, it constructs the reality that it purports to reveal.“ Wells, 2002, S. 107.



Abb. 6: Albert Renger-Patzsch: Périphérie d'Essen, 1930.



Abb. 7: Albert Renger-Patzsch: Bergmannshäuser in Essen-Stoppenberg, 1929.

In diesen Bildern scheint es fast, als würde der Blick des Betrachters in Eigenregie von Objekt zu Objekt wandern und sich eine durch die Weitwinkelaufnahmen vermittelte Fülle von Bildinformationen erschließen.

Renger-Patzschs klarer, fast klinisch zu nennender, distanzierter Stil macht deutlich, dass er eine möglichst objektivierende Darstellung des Gesehenen verfolgt. Er bezieht sich auf die spezifischen ästhetischen und technischen Eigenschaften des Mediums Fotografie, dessen Aufgabe er „in der exakten Wiedergabe der Form, der Inventarisierung und der Schaffung von Dokumenten“<sup>223</sup> sah. Auch seine Schriften machen dies deutlich. So verortet er die spezifischen fotografischen Qualitäten im Bereich des Dokumentarischen in Abgrenzung zu jedem künstlerischen Interesse.

*„Überlassen wir daher die Kunst den Künstlern, und versuchen wir mit den Mitteln der Photographie Photographien zu schaffen, die durch ihre photographischen Qualitäten bestehen können – ohne daß wir von der Kunst borgen.“*<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Albert Renger-Patzsch: Vom Sinn der Fotografie und der Verantwortlichkeit des Fotografen, in: Fotoprisma 16 (1965), Heft 8, S. 421.

<sup>224</sup> Albert Renger-Patzsch: Ziele (1927), zitiert nach Claus Pfingsten: Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzschs, Witterschlick/Bonn 1992, S. 196.

Immer wieder betont er den Gegenstand als Ausgangspunkt für eine gelungene Fotografie:

*„Man sollte wohl in der Fotografie vom Wesen des Gegenstandes ausgehen und mit rein fotografischen Mitteln versuchen, diesen darzustellen [...]“*<sup>225</sup>

Um seine „dienende Stellung gegenüber dem Motiv richtig zu kennzeichnen“, <sup>226</sup> wählt Renger-Patzsch den Begriff der Objektivität. Er besteht darauf, dass es immer der Gegenstand selbst sein soll, der die Art und Weise vorgibt, in der er fotografiert werden soll. Über das Primat des Gegenstandes formuliert Renger-Patzsch ein Postulat, das oftmals zur Charakterisierung dokumentarischer Fotografie verwendet wird: die entsubjektivierte Bildentstehung.

*„Den wirklich guten Fotografen erkennt man daran, daß er den Gegenstand zum Sprechen bringt, nicht sich selbst zeigt“, und „die Photographie scheint mir besser geeignet, einem Gegenstand gerecht zu werden, als eine künstlerische Individualität auszudrücken.“*<sup>227</sup>

August Sander vertritt die Überzeugung, dass Fotografien Wirklichkeit abbilden. In seinen Porträtfotografien, mit denen er eine systematische Erfassung und Typologisierung deutscher Menschen anstrebt, meint er „die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und nicht, wie sie sein können oder sollen“.<sup>228</sup> Mit seinem in den frühen 20er-Jahren begonnenen und über mehrere Jahrzehnte verfolgten Porträtvorhaben ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘ legt Sander eine typologisch angelegte Dokumentation der Gesellschaftsstruktur seiner Zeit vor. Seine Intention zu dem Projekt formuliert er folgendermaßen:

*„Mit Hilfe der reinen Photographie ist es uns möglich, Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben. Von diesem Grundsatz ging ich aus, nachdem ich mir sagte, daß, wenn wir wahre Bildnisse von Menschen schaffen können, wir damit einen Spiegel der Zeit schaffen [...]. Dadurch, dass ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Photographie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben.“*<sup>229</sup>

Die Struktur der fotografischen Arbeit spiegelt das theoretische, soziologische Konzept, das Sander zu vermitteln sucht. Indem er seine Fotografien in 46 Mappen<sup>230</sup> mit jeweils zwölf Aufnahmen ordnet, vermittelt seine Arbeit ein in unterschiedliche Gesellschaftsgruppen unterteiltes Panorama der Gesellschaft. Den Ausgangspunkt bildet hierbei die sogenannte ‚Stammmappe‘, die Sander bereits in der ersten Hälfte der 20er-Jahre realisiert, deren Aufnahmen aber bis auf eine Ausnahme in die Zeit zwischen 1910 und 1914 zu datieren sind. Sander selbst kommentiert die Idee zu dieser ‚Stammmappe‘:

*„Menschen, die ich in ihren Gewohnheiten von Jugend kannte, schienen mir durch ihre Naturverbundenheit dazu geeignet, meine Idee in einer Stammmappe zu verwirklichen, [...] und alle gefundenen Typen ordnete ich dem Urtypus unter mit allen Eigenschaften des allgemein Menschlichen.“*<sup>231</sup>

225 Albert Renger-Patzsch, in: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen, wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle/Saale 1937, S. 50.

226 Ebd.

227 Renger-Patzsch (1951), zitiert nach Virginia Heckert: Der Gegenstand als Ausgangspunkt: Von ‚Die Freude am Gegenstand‘ zu ‚einem Gegenstand zuliebe‘, in: Ausst.-Kat.: Vergleichende Konzeptionen, hg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, Paris, London 1997, S. 80–86, hier S. 83.

228 Gunther Sander (Hg.): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1980, S. 10.

229 August Sander an Prof. Dr. Erich Stenger, Brief vom 21. Juli 1925, zitiert nach Gabriele Conrath-Scholl: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Aspekte einer Entwicklung, in: Ausst.-Kat.: Vergleichende Konzeptionen, hg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, Paris, London 1997, S. 24–32, hier S. 28 f.

230 Zur Ordnung der Mappen vgl. August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, München 2002.

231 August Sander: Chronik der Stammmappe. Zu dem Kulturwerk ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘, Kuchhausen 1954.



An die ‚Stammmappe‘ schlossen sich Mappen mit Fotografien an, die weitere gesellschaftliche Gruppen porträtierten: ‚Der Bauer‘, ‚Der Handwerker‘, ‚Die Frau‘, ‚Die Stände‘, ‚Die Künstler‘, ‚Die Großstadt‘ und ‚Die letzten Menschen‘. Sanders striktes System der Ordnung in thematisch gegliederte Mappen weist jedem Einzelbild seine Funktion im Kontext der Serie zu. Sanders enzyklopädischer Ansatz, seine typologische Klassifikation der Bevölkerung werden letztlich erst in der Bildgruppierung und -reihung sichtbar. Die meisten Fotografien Sanders geben die Porträtierten in strenger Frontalität wieder.



Abb. 8: August Sander: Gymnasiast, 1926.

Viele Porträts wurden im Atelier vor neutralem Hintergrund erstellt (Abb. 8) aber auch die in der Natur fotografierten Bilder stellen die Physiognomie, Geste und Haltung der Dargestellten ins Zentrum. Interessanterweise wirken auch die in der Natur aufgenommenen Fotografien, sogar wenn es sich um Menschen handelt, die in erster Linie in



einer naturnahen Umgebung leben, wie Studiofotografien, da sie sich komplett auf die Pose und Ausstattung der Figur konzentrieren (Abb. 9 und Abb.10).

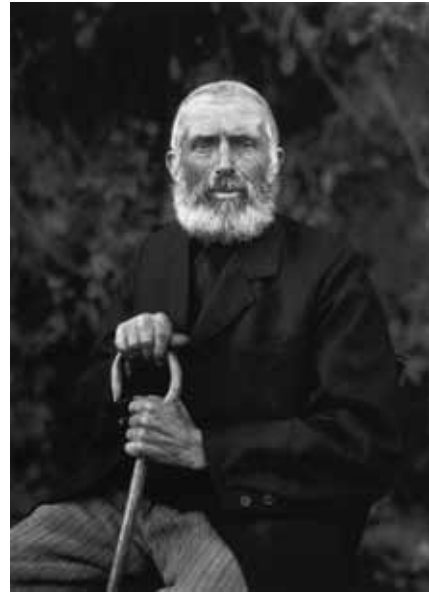


Abb. 9: August Sander: Die Stürmerin oder Revolutionärin, 1912 (Stammmappe) und Abb. 10: August Sander: Der erdgebundene Mensch, 1910 (Stammmappe).



Abb. 11: August Sander: Nachmittagspause, um 1930.

Ansatzweise szenische Aufnahmen, die die Porträtierten in die Umgebung der Natur eingebunden zeigen, gibt es nur äußerst selten (Abb. 11). Sanders Hauptaugenmerk liegt auf der Konzentration auf die Person selbst, ihren spezifischen Ausdruck, ihre Psychologie, wie er selber formuliert. Seine Typologisierung und Kategorisierung der Menschen und Menschengruppen kommen so über das Prinzip der Serie, das nahezu alle Porträtierten in einer ähnlichen Aufnahmesituation, vergleichbarem Format und Bildausschnitt wiedergibt, zum Ausdruck. Sander bevorzugt ein Aufnahmeverfahren, das das Motiv ins Zentrum der Komposition und den Fotografen als Subjekt des Bildentstehungsprozesses

in den Hintergrund stellt, um ihm die Rolle eines zurückhaltenden Beobachters zuzuweisen. Dies lässt sich als ein Hinweis auf Sanders Glauben an die dokumentarische Aussagekraft der Fotografie verstehen. Für Sander ist

*„[d]as Wesen der gesamten Photographie [...] dokumentarischer Art, welches wir aber durch manuelle Behandlung entwurzeln können. Bei der dokumentarischen Photographie kommt es weniger auf die Erfüllung der ästhetischen Regeln in der äußeren Form und Komposition an, sondern auf die Bedeutung des Dargestellten [...]. Die Photographie ist doch nur dann zum Dokument berechtigt, wenn wir den chemisch-optischen Weg auf das genaueste einhalten, d. h. die reine Lichtgestaltung mit Anwendung der chemischen und optischen Hilfsmittel durchsetzen.“*<sup>232</sup>

Sander und Renger-Patzsch nehmen in ihren Arbeiten Bezug auf den gesellschaftlichen Wandel ihrer Zeit, jedoch ohne den Begriff des Dokumentarischen in einer dem F.S.A.-Projekt vergleichbaren Weise auf eine soziale Intention zuzuspitzen. Beide betonen vor allem den Wirklichkeitsbezug und den Informationsgehalt ihrer Fotografien, ihnen geht es um das Festhalten eines bestimmten Zustands, das Aufzeichnen einer Gegebenheit. Zu den Vertretern eines Genres dokumentarischer Fotografie, das vor allem mit Sachlichkeit, Objektivität und Distanziertheit assoziiert wird, lässt sich auch Walker Evans zählen, der ebenfalls kurze Zeit für die F.S.A. arbeitete und der den Begriff des ‚dokumentierenden Stils‘ geprägt hat.<sup>233</sup> Die Vertreter dieser Form von Dokumentarfotografie legten in ihrer fotografischen Ästhetik besonderes Gewicht auf das Motiv und seine detailgetreue Vermittlung, wobei Kriterien wie Distanz zum Dargestellten, Sachlichkeit und Objektivität eine Rolle spielten. Susanne Holschbach verwendet in ihrer Lesart der Arbeiten dieser Fotografen den Begriff des dokumentarischen Stils:

*„Der dokumentarische Stil, wie ihn Sander, Evans, Renger-Patzsch und Abbott vertraten, zeichnet sich dadurch aus, dass er sich als Stil möglichst unsichtbar macht, um mit Zuschreibungen wie Sachlichkeit und Objektivität verbunden werden zu können. Er steht für eine Sichtweise der Distanz, der Indifferenz.“*<sup>234</sup>

In Abgrenzung zum ‚Neuen Sehen‘ entwickelten die Dokumentaristen dieser Zeit nach Holschbach eine eigene Bildsprache.

*„Gegen die schrägen Anschnitte, die Auf- und Untersichten, die zum Stilprinzip des Neuen Sehens zählten, setzten die Dokumentaristen die Frontalität der Aufnahmen; im Unterschied zur Neuen Sachlichkeit, die Gegenstände fragmentierte, um ihre Oberflächentextur hervorzuheben, bevorzugten sie weite Bildausschnitte, die ein gleichzeitiges Erfassen vieler Details ermöglichten. Diese Details [...] verliehen wiederum den Fotografien einen hohen Informationsgehalt.“*<sup>235</sup>

Insofern wird gerade die Abbildungsleistung der Fotografie betont, die über die Wahrnehmungsleistung des Einzelnen – auch des Fotografen selbst – hinausgehen kann. Diese korrespondiert mit dem Verständnis einer zurückgenommenen Autorschaft des Fotografen, der sich als Konsequenz seiner distanzierten, dokumentarischen Haltung hinter seine Sujets zurückzieht und den Prozess der automatischen Bildentstehung betont.

*„Ihren dokumentarischen Wert erhielten die einzelnen Aufnahmen jedoch erst in der Serie, das heißt durch die Bezüge, die sich zwischen den Bildern herstellen ließen, und nicht zuletzt durch die*

<sup>232</sup> August Sander (1931), zitiert nach Conrath-Scholl, 1997, S. 28.

<sup>233</sup> Walker Evans: Interview mit Leslie George Katz, in: Art in America, März/April 1971, wieder abgedruckt in: Walker Evans, Leslie George Katz: Walker Evans. Incognito, New York 1995, S. 18, zitiert nach Thomas Weski: Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte, in: Ausst.-Kat.: How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, hg. von Heinz Liesbrock und Thomas Weski, Sprengel Museum Hannover, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Köln 2000, S. 18–37.

<sup>234</sup> Susanne Holschbach: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 23–30, hier S. 27.

<sup>235</sup> Ebd., S. 26.

Mit der Adaption des Begriffs des ‚dokumentarischen Stils‘ gelingt es Holschbach, über die Vorstellung hinaus, dass ohnehin jede Fotografie ein Dokument sei, eine Kategorisierung dokumentarfotografischer Ansätze zu etablieren, die sich durch eine spezifische Ästhetik auszeichnet. Eine Distanz, Übersichtlichkeit und eine detaillierte Darstellung vermittelnde Bildsprache ist, wie ich am Beispiel von Renger-Patzsch und Sander gezeigt habe, offenkundig. Dennoch möchte ich mich nicht Holschbachs Begriffsverwendung des ‚dokumentierenden Stils‘ anschließen. Eine Annäherung an das Dokumentarische im Sinne eines Stilbegriffs greift mir zu kurz, da er dieses auf ein ästhetisches Phänomen festschreibt und verkennet, dass das Dokumentarische viel eher als Handlung denn als Ästhetik zu begreifen ist. Darüber hinaus übersieht der Stilbegriff, dass auch die scheinbar reine Ästhetik immer schon mit Machtformationen verknüpft ist. Die Gleichsetzung von Distanz, Weite und einer detaillierten Darstellung mit Vorstellungen von Sachlichkeit und Objektivität, wie sie Holschbach in ihrer Interpretation des ‚dokumentierenden Stils‘ festmacht, ist bereits Ausdruck eines Herrschaftsdiskurses, der bestimmte bildsprachliche Rhetoriken auf konkrete Bedeutungskontexte festschreibt, und sollte hinterfragt werden.

Wie bereits Holschbach betont, konstruieren vor allem begleitende Texte und Bildunterschriften einen Kontext, in dem der Informationsgehalt der Fotografien als wesentlicher Ausdruck ihres dokumentarischen Anspruchs betont wird. Wobei festzuhalten bleibt, dass gerade Evans seine Fotografien dieser Form der Informationsvermittlung entzog, indem er die Betrachter seiner Bücher ‚American Photographs‘ und ‚Let us now praise famous men‘ damit konfrontiert, die Bilder ohne jede schriftliche Informationen zu verstehen. Evans nimmt den Fotografien damit ihre Eindeutigkeit und betont die Eigenständigkeit der fotografischen Beschreibung.

Die Kombination von Bild und textlichem Zusatz wird jedoch in der Regel als eine wesentliche, vor allem im Journalismus unabdingbare Methode zur Konstruktion von Glaubwürdigkeit eingesetzt, indem die Textinformationen das Gesehene legitimieren oder in einen spezifischen, dem Bild selbst nicht eingeschriebenen Verständniskontext stellen. Die Koppelung von Bild und Text fungiert also im Sinne einer gegenseitigen Bestätigung, indem die Text- bzw. Bildebene die Informationen der jeweils anderen Ebene zu bezeugen scheint. Gerade die mit einer sozialen Zielsetzung verknüpfte Fotografie, wie sie für das F.S.A.-Projekt charakteristisch ist, betont die Bedeutung von begleitenden Texten und Kommentaren. Auch Riis, als Vorläufer des dokumentarischen Genres, fotografierte für sein eigenes Buch ‚How the Other Half Lives‘, in dem er Fotografien zur Illustration seines sozialreformistischen Traktats einsetzte. Selten wurden die Fotografien als isolierte, kontextunabhängige Bilder wahrgenommen. Die spätere Rezeptionsgeschichte einzelner Fotografien, die im Umfeld der F.S.A. entstanden und zu Ikonen des Dokumentarismus avancierten, bildet hierbei eine Ausnahme, lässt sich aber dadurch erklären, dass die spätere Rezeption diese Bilder weitgehend aus ihrem ursprünglichen Entstehungs- und Präsentationskontext löste und sie in den Kunstkontext integrierte.

Auch die Präsentationsform und der jeweilige Kontext, in dem die Bilder publiziert und rezipiert werden, haben entscheidenden Einfluss auf die Erwartungen an den Wirklichkeitsgehalt und das Vertrauen in das Einlösen des Wirklichkeitsversprechens. Die Bedeutung des Präsentationskontextes wird besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass dasselbe Bild in unterschiedlichen Präsentationszusammenhängen verschiedene, sogar widersprüchliche Botschaften übermitteln kann.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Auf die Bedeutung des Präsentationskontexts nimmt die Künstleraktion von Allan Kaparow in der ‚Zeit‘ vom 20. März 1981 Bezug. Für seine Intervention platzierte der Künstler Kaparow drei Bilder aus früheren Ausgaben der ‚Zeit‘ viermal, in unterschiedlicher Größe, mit wechselnden Bildunterschriften in derselben Ausgabe. Die Bilder wurden im Politikteil, im Wirtschaftsteil, im Feuilleton und im ‚Modernen Leben‘ abgebildet. Erst in der Ausgabe der folgenden Woche wurde die Aktion in der Zeitung aufgeklärt.

Im Zuge der sozialen Veränderungen, die auf den Zweiten Weltkrieg folgten, veränderten sich auch die Definitionen des Genres der Dokumentarfotografie. In den 50er- und dann verstärkt in den 60er- und 70er-Jahren etablierte sich ein Diskurs der Dokumentarfotografie, der sich von einem Verständnis dokumentarischer Fotografie, für das die Ideen von Wahrheit und Objektivität und ein detailgetreuer Informationsgehalt der Bilder entscheidend sind, mehr und mehr entfernte. Zugleich sank die Bedeutung der Informationsvermittlung über begleitende Texte. Im Gegenzug legte diese Fotografie stärkeres Gewicht auf die flüchtigen und banalen Momente des Alltagslebens als Index zeitgenössischen Lebens. Beispielhaft für diese neue Form dokumentarischer Fotografie nennt Liz Wells Robert Frank.

*„In these closed, watchful faces we could read no significant facts, and if we had a sense of ‘being there’, it was a witness to nothing of any great importance. Frank refused a documentary project which saw life as productive of weighty events that the photographer might chronicle and analyse.“*<sup>238</sup>

In diesem Zuge verschiebt sich die Bedeutungshierarchie der fotografischen Sujets. Der zentrale Fokus auf die Übermittlung von Fakten und Informationen verliert zusehends an Bedeutung.

*„[...] because an old hierarchy of importance has been abolished; hereafter the subject-matter of documentary is both dispersed and expanded to include whatever engages or fascinates the photographer. Facts now matter less than appearances. The old documentary project gives way to a heterogeneous practice which explores the world in terms of particular subjectivities, identities as pleasures.“*<sup>239</sup>

Neben Robert Frank lassen sich die Arbeiten von William Klein, Helen Levitt, Lee Friedlander und William Eggleston als charakteristisch für diese Diskursverschiebung des dokumentarischen Genres begreifen, das den Spielraum der frühen Dokumentarfotografien sowohl für die Sujets als auch für die fotografische Herangehensweise erweiterte. In diesem Zuge wurde die ehemals auf die Vermittlung von Objektivität kommunizierte Zielsetzung von Dokumentarfotografie von einer subjektiven Sichtweise abgelöst, die die persönliche Sicht des Fotografen betonte. Für Andy Gundberg ist Robert Franks Arbeit ‚The Americans‘ „a watershed in the medium’s postwar evolution from putatively objective to openly subjective ways of envisioning the world“.<sup>240</sup>

Mit seiner 1958 erstmals in den USA erschienenen Publikation ‚The Americans‘ zeichnete Robert Frank ein Bild vom Amerika der 50er-Jahre, das kaum dem dominanten Bild dieser Zeit entspricht. Frank spiegelte in seinen Fotografien nicht das prosperierende Amerika, das 50er-Jahre-Amerika des Wohlstands, des Fortschritts und der Mobilität. Er entwirft eine Art Gegenbild zur Ideologie des amerikanischen Traums. Wie Walker Evans widmet sich Frank in seinen Arbeiten nicht dem Spektakulären, Außergewöhnlichen, sondern dem Alltäglichen und Banalen, indem er vor allem Alltagssituationen und -gegenstände fotografiert. Charakteristisch ist sein fotografischer Stil, der sich durch weitwinklige und grobkörnige Aufnahmen, schiefe Horizonte und Unschärfen auszeichnet. Besonders häufig zeigen Franks Fotografien Personen oder Gegenstände, die am Bildrand abgeschnitten wurden (Abb. 12).

<sup>238</sup> Wells, 2002, S. 100.

<sup>239</sup> Ebd.

<sup>240</sup> Andy Gundberg: Robert Frank’s Existential Refrain, in: ders.: Crisis of the Real. Writings on Photography since 1974, New York 1999, S. 46–48, hier S. 46.



Abb. 12: Robert Frank: Vierter Juli, Jay, New York, 1954.

Diese Stilmittel destabilisieren das fotografische Bild und widersprechen den Erwartungen an eine gelungene Fotografie. So mag sich der Betrachter der Fotografie ‚Fourth of July‘ nach einem ersten, flüchtigen Betrachten der Fotografie irritiert fragen, welches Interesse Frank mit diesem Bild verfolgt habe. Auf einer Wiese sieht man eine ungeordnet erscheinende Menschenmenge, die sich in verschiedene Richtungen zu bewegen scheint. Mehrere Personen sind am Bildrand abgeschnitten und bilddominant erweist sich eine große US-amerikanische Flagge. In Verbindung mit dem Titel, der den Hinweis auf den 4. Juli, den amerikanischen Unabhängigkeitstag, gibt, erklärt sich die Präsenz der Flagge, die Frank als Symbol die anwesenden Menschen überlagern lässt. Frank zeigt in ‚The Americans‘ mehrfach Fotografien, in denen sich US-Flaggen als bilddominant erweisen. Auch in der ersten Fotografie des Buches (Abb. 13) beherrscht eine Flagge das Bild und verdeckt den Kopf einer aus dem Fenster schauenden Person.



Abb. 13: Robert Frank: Parade, Hoboken, New Jersey, 1955.



Aus einem anderen Fenster sieht eine weitere Person, aber auch ihr Gesicht ist nicht zu erkennen. Das Bild wurde anlässlich einer Parade in Hoboken, New Jersey, aufgenommen und auch hier kann die Flagge als ein Symbol von Nationalismus verstanden werden, der die beteiligten Personen, ihre Individualität und Eigenständigkeit überschattet. Über eine Lesart der symbolischen Funktion der Flagge entschlüsseln sich beide Fotografien, die jedoch formal massiv von den Standards abweichen, die sich in den 50er-Jahren vor allem an der für diese Zeit exemplarischen ‚Life‘-Fotografie orientieren. In den 40er- und 50er-Jahren etabliert sich ein dokumentarischer Stil, der von professionellen Fotojournalisten in das Format der ‚Picture Story‘ übertragen und in Bildmagazinen wie ‚Life‘ oder ‚Fortune‘ publiziert wird.<sup>241</sup> Die formalen Kriterien dieses Stils liegen in einer ausgewogenen Bildkomposition und technisch perfekten Aufnahme, die den Gegenstand des Bildes in den Mittelpunkt rückt. Stilbildend ist auch der Aufbau einer Erzählung, die die inhaltlichen Anforderungen einer journalistischen Reportage transportieren soll.<sup>242</sup> Gegen diese Anforderungen sperrt sich Franks Werk, obwohl es vor allem dem Titel nach eine solche Form erwarten lässt. Aber die Anordnung der Fotografien in Franks Buch vermittelt keine Chronologie der Ereignisse und entzieht sich einer narrativen Lesart, die eine Erzählung mit einem definierten Anfang, Höhepunkt und Ende vermitteln würde.

Franks Buch wurde häufig als Kritik an der amerikanischen Gesellschaft interpretiert, wie es beispielhaft der oben beschriebene symbolhafte Einsatz der Flaggen nahelegt. Franks Kritik unterscheidet sich jedoch wesentlich von der sozialdokumentarischen Ausrichtung der Dokumentarfotografie der 30er-Jahre, in denen vor allem die F.S.A.-Fotografien für politische Kontexte funktionalisiert wurden. Frank betont vor allem seine subjektive Sicht. Sein Buch ‚The Americans‘ vermittelt fotografische Impressionen der 50er-Jahre in Amerika und dokumentiert nicht zuletzt Franks persönliche Reise durch die USA. Nur so lässt sich beispielsweise erklären, dass Frank als letztes Bild seines Buches ein Bild seiner Frau Mary und seines Sohnes Pablo wählt, die wir irgendwo auf dieser Reise in einem Auto sitzen sehen. Interessant ist, dass die erste, ursprünglich französische Ausgabe des Buches, die am 15. Mai 1958 in Paris erschien, von Texten zur Politik und Gesellschaft der USA begleitet wurde. Diese Texte stellen Franks Fotografien viel stärker in einen sozialdokumentarischen, gesellschaftskritischen Kontext, als es die Bilder allein vermögen. In der amerikanischen Ausgabe wurden diese Texte dann durch ein Vorwort Jack Kerouacs ersetzt.

Robert Franks fotografischer Stil gilt als Haupteinfluss für eine Gruppe junger Fotografen, für deren Arbeit sich Mitte der 60er-Jahre der Begriff der ‚social landscape photography‘<sup>243</sup> herausbildet und die einen neuen Ansatz dokumentarischer Fotografie vertreten. Ihre Sujets finden die Vertreter dieser Bewegung vorwiegend im urbanen Raum. Der Begriff ‚social landscape‘ rekurriert auf die „Genretraditionen der social documentary und der landscape photography sowie deren Grundgestus einer aufzeichnenden Methode“. <sup>244</sup> Doch die Bewegung nimmt für sich keine Zielsetzung politischer Intervention oder sozialer Ausrichtung in Anspruch. Insofern muss der Begriff der ‚social landscape‘ in Opposition zum ‚social documentary‘ verstanden werden, wie er von der F.S.A. definiert wurde. Auch John Szarkowski, der seit 1962 Leiter der fotografischen Sammlung des Museum of Modern Art (MOMA) in New York war, beschreibt den Abschied einer neuen Generation von Dokumentaristen vom Anspruch, Missstände aufzuzeigen, wie es William Stott für die 30er-Jahre formuliert hat. „In the past decade a new generation of photographers has

241 Vgl. auch Ausst.-Kat.: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973, hg. von Bodo von Dewitz, zusammengestellt von Robert Lebeck, Museum Ludwig Köln, Göttingen 2001, sowie Mary Panzer: Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005.

242 Beispielhaft seien hier die Reportagen von W. Eugene Smith genannt, der über die Art und Weise, fotografisch Geschichten aufzubauen und zu erzählen, mit vielen seiner in ‚Life‘ veröffentlichten Arbeiten wie ‚Country Doctor‘ (1948), ‚Spanish Village‘ (1951) und ‚Nurse Midwife‘ (1951) prägend für viele Fotografen wurde.

243 Der Begriff ‚social landscape‘ taucht erstmals im Kontext zweier Ausstellungen auf. Zum einen in der von Nathan Lyons 1966 kuratierten Ausstellung ‚Toward a Social Landscape‘ und der 1967 von Thomas H. Garver 1967 realisierten Ausstellung ‚Twelve Photographers of the American Social Landscape‘.

244 Neumann, 1996, S. 107. (Hervorhebungen im Original.)



directed the documentary approach to more personal ends.“<sup>245</sup> Fokus dieser Fotografengeneration sind keine analytischen Eindeutigkeiten oder ein gesellschaftlich reformistischer Ansatz, sondern eine persönliche, subjektive Sichtweise. Damit hat sie sich vom Ansatz der F.S.A.-Fotografen und den Vorläufern einer amerikanischen Dokumentarfotografie wie Hine oder Riis weit entfernt und den Begriff der Dokumentarfotografie in Richtung einer Autonomisierung und Subjektivierung des fotografischen Bildes weiterentwickelt, das nun, ohne auf begleitende Texte angewiesen zu sein, persönliche Sichtweisen auf die Welt zu vermitteln sucht. Diese späteren Arbeiten dokumentarischer Fotografie lassen über ihre Inanspruchnahme einer subjektiven Sichtweise Vorstellungen dokumentarischer Fotografie als objektive, neutrale Blicknahme weit hinter sich.

*„Documentary was changing and apparently presenting new subject-matter or old themes treated in new ways. Often called ‘subjective’ documentary, this work was very influential in both the USA and Britain. It liberated documentary from the political project with which it had formerly been associated, and allowed photographers to move away from both the traditional subjects of documentary and the conventions of documentary representation.“<sup>246</sup>*

Dieser subjektive Ansatz dokumentarischer Fotografie wird in der Folge vor allem von Garry Winogrand, Lee Friedlander und William Eggleston weiterentwickelt. In den späten 70er- und 80er-Jahren gerät diese Lesart dokumentarischer Fotografie zunehmend in die Kritik. Vor allem Fotografen und Theoretiker wie Allan Sekula und Martha Rosler „kritisieren die Institutionalisierung dokumentarischer Fotografie, die durch ihre Transformation zur autonomen Kunst jeglichen Anspruch auf gesellschaftliche Veränderung ablegt“.<sup>247</sup> Sie fordern eine „Neubestimmung dokumentarischer Fotografie mit politischem Inhalt“,<sup>248</sup> während Paul Graham einen zurückhaltenden, rein historisch ausgerichteten Umgang mit dem Begriff empfiehlt.

*„Zunächst einmal müssen wir unser Lager abstecken, und da mag es hilfreich sein, wenn ich mich dafür ausspreche, den Begriff ‚Dokumentarfotografie‘ für eine bestimmte Epoche der Fotografiegeschichte zu verwenden. [...] Es ist wohl das Beste, ihn nicht leichtfertig zu gebrauchen, weil das bloß Verwirrung stiftet, in der breiten Öffentlichkeit nicht minder als in der engen Kunstwelt.“<sup>249</sup>*

Ausgehend von den Vorläufern der Dokumentarfotografie im 19. Jahrhundert über die begriffliche Prägung des Dokumentarischen in den 30er-Jahren hat das, was historisch mit dem Begriff der Dokumentarfotografie gefasst wurde, unterschiedlichste Bedeutungsfacetten angenommen. Neben der politisch-sozialen Ausrichtung der Dokumentarfotografie, wie sie bereits bei Jacob Riis und später für die F.S.A.-Fotografie charakteristisch war, wurde dokumentarische Fotografie vor allem mit Sachlichkeit, Objektivität und Distanziertheit assoziiert. Insofern wurden vielfach – wie ich es beispielhaft für die Einordnung der Arbeiten von Sander und Renger-Patzsch gezeigt habe – die spezifische Abbildungsleistung der Fotografie und der Prozess der automatischen Bildentstehung betont. Gerade aber die Vorstellung einer zurückgenommenen Autorschaft des Fotografen, der sich als Konsequenz seiner distanzierten dokumentarischen Haltung hinter seine Sujets zurückzieht und den Prozess der automatischen Bildentstehung betont, hat seit den 50er-, 60er-Jahren einen starken Wandel erfahren. Dies ist nicht zuletzt ein Beleg für die Dehnbarkeit und Wandlungsfähigkeit des Begriffs der Dokumentarfotografie, der, wie die Beispiele Robert Franks und der ‚Social-landscape‘-Fotografie gezeigt haben, auch die

<sup>245</sup> John Szarkowski, zitiert nach Neumann, 1996, S. 113.

<sup>246</sup> Wells, 2002, S. 102.

<sup>247</sup> Neumann, 1996, S. 256.

<sup>248</sup> Ebd., S. 255.

<sup>249</sup> Paul Graham, Tobias Zielony: Die Frage neu ins Bild setzen: ‚Wie ist die Welt?‘, in: Camera Austria International, 114 (2011), S. 38–40.

fotografische Vermittlung persönlicher, subjektiver Sichtweisen integrieren kann. Auch in meiner späterer Untersuchung der Arbeit Richard Billingham's lässt sich nachvollziehen, wie der künstlerische Rekurs auf das Dokumentarische mit der Betonung eines persönlichen und subjektiven Blickpunktes verbunden wird.

In den folgenden Kapiteln werde ich den Begriff des Dokumentarischen bzw. der Dokumentalität innerhalb gegenwärtiger künstlerischer Fotografien verorten und analysieren. Der – wie seine Begriffshistorie gezeigt hat – schwer fassbare und heterogene Begriff des Dokumentarischen soll über die jeweiligen Kontexte, in denen er auftritt, sichtbar gemacht werden. Mit meiner Analyse des Bildmaterials möchte ich herausarbeiten, über welche Strategien Dokumentalität in den künstlerischen Arbeiten eingesetzt wird und welcher Begriff des Dokumentarischen bzw. der Dokumentalität sich in den jeweiligen Arbeiten artikuliert.

## 5 FIKTIONALISIERTE REALITÄTEN – REALISIERTE FIKTIONEN

### 5.1 Fotojournalismus und Pressefotografie als Wirklichkeitsvergewisserung

#### 5.1.1 „Things as They Are“<sup>250</sup>

Nachdem ich in den vorangegangenen Kapiteln die Problematik des Begriffs des Dokumentarischen und sein Verhältnis zur Fotografie dargestellt habe, werde ich im Folgenden einzelne soziale Gebrauchsweisen der Fotografie aufgreifen, in denen die Beweisfunktion des Mediums und deren Bezug auf Konzepte des Dokumentarischen betont werden. Im Anschluss an meine Analysen der jeweiligen fotografischen Gebrauchsweisen werde ich den Fokus auf künstlerische Fotografien richten, die die spezifischen Funktionsweisen von Pressefotografie, kriminalistischer Fotografie und Amateurfotografie aufgreifen, reflektieren und dabei verschiedene Konzepte des Dokumentarischen artikulieren. Im nun folgenden Kapitel werde ich mit einer Darstellung der Funktionsweisen journalistischer Pressefotografien einsteigen.

Im klassischen Sinn bezeichnet der Terminus ‚Pressefotografie‘ eine einzelne, meist in der Tageszeitung oder einem Magazin abgedruckte Fotografie und ist insofern von der Reportagefotografie zu unterscheiden, die mehrere Bilder, meist Bildfolgen in einem Kontext, präsentiert. Zudem zeichnen sich Pressefotografien eher durch eine Bildsprache aus, die versucht, bestimmte Zusammenhänge mit einem einzelnen Bild zu illustrieren. Im Gegensatz hierzu können fotojournalistische Reportagen Zusammenhänge über komplexe Bildstrecken visualisieren. Eine Differenzierung von Pressebildern und Reportagefotografien lässt sich jedoch nicht in letzter Konsequenz an innerbildlichen Strategien festmachen, sondern ist in erster Linie Resultat des Publikationskontextes, da es selbstverständlich vorstellbar ist, dass ein Reportagefoto einer Serie entnommen wird und als Einzelbild z. B. im Kontext einer Tageszeitung die Funktion eines klassischen Pressebildes erhält – zumal es gerade auf dem deutschen Markt derzeit wenige Magazine gibt, die längeren Bildstrecken Raum bieten. Vielfach finden umfangreichere Reportagen ihren Publikationskontext eher in Buchform als im Kontext der Presse. Insofern beziehe ich mich im Folgenden dieser Arbeit mit dem Begriff ‚Pressefotografie‘ sowohl auf klassische Pressebilder als auch auf einzelne Reportagefotos und werde, wenn nötig, die Bedeutung des Publikationskontextes am jeweiligen Bildmaterial erarbeiten.

Die Entwicklung und die rasche Ausbreitung der Dokumentarfotografie in den 30er-Jahren sind nicht zuletzt durch die zahlreichen Verwendungszusammenhänge, in denen die Fotografien Möglichkeiten zur Veröffentlichung finden konnten, bedingt. Gerade die Entstehung der ersten Bildmagazine wie ‚Look‘ und ‚Life‘ in den USA, ‚Vu‘ in Frankreich sowie ‚Illustrated‘ und ‚Picture Post‘ in Großbritannien, mit denen große Bildreportagen ihren Durchbruch erlebten, boten dokumentarischer Fotografie ein breites Betätigungsfeld. Dank zahlreicher technischer Neuerungen wie einer beschleunigten Bildübermittlung, der Autotypie, der Einführung der Rotationspresse und der massiven Verbreitung von Kleinbildkameras erlebte der Bildjournalismus eine fast explosionsartige Konjunktur.<sup>251</sup> In dieser Zeit, als sich mit den ersten großen Bildmagazinen das Format der ‚picture story‘ etablierte, waren vor allem Themen gefragt, die besondere Aktualität<sup>252</sup> versprachen, die einen sozial engagierten Anspruch vermittelten, und solche, die schockierend, spektakulär oder exotisch waren. Fast alle Aufnahmen wurden von einem interpretierenden Text begleitet, der ihre Bedeutung und Aussage konkretisierte bzw.

<sup>250</sup> Die Kapitelüberschrift zitiert eine Publikation, die die Geschichte des Fotojournalismus seit 1955 nachzuzeichnen sucht. Mary Panzer: *Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955*, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005.

<sup>251</sup> Die ersten illustrierten Zeitschriften entstanden allerdings bereits in den 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts, wie etwa ‚Illustrated London News‘ oder ‚L’Illustration‘. Da aber erst 1880 das Halbtondruckverfahren entwickelt wurde, das sich in Folge erst langsam durchsetzte, waren die frühen Illustrierten, die sich auf eine Berichterstattung mittels Bildern zu konzentrieren suchten, zahlreichen technischen Schwierigkeiten ausgesetzt. Eine umfassende Illustration mittels Bildern war gar nicht möglich. Dennoch war das Realitätsversprechen des Mediums Fotografie zu dieser Zeit so akzeptiert, dass oftmals der Hinweis auf die fotografische Grundlage von Illustrationen als Beweis fungieren konnte. Vgl. auch Ausst.-Kat.: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973, hg. von Bodo von Dewitz, zusammengestellt von Robert Lebeck, Museum Ludwig Köln, Göttingen 2001, S. 20 ff.

festschrieb. Nicht zuletzt durch die massenhafte Verbreitung des Fernsehens erlebte die erfolgreiche Zeit der Bildmagazine spätestens in den 70er-Jahren einen massiven Einbruch, wofür die fast zeitgleiche Einstellung von ‚Life‘ und ‚Look‘ in den frühen 70ern beispielhaft steht. Es ist zu fragen, inwiefern die Darstellungstechniken und Bildstrategien des Fotojournalismus zukünftig gezwungen sind, neue Strategien zu entwickeln. Ausgehend von der Einführung neuer Bildtechnologien wie des Fernsehens und heute vielmehr noch des Internets und der mobilen Kommunikation durch Smartphones und Tablet-PCs zur Verfügung gestellter Formate wie ‚Apps‘ und ‚E-Magazines‘ wandelt sich das Medienverhalten massiv. Um weiter zu existieren, werden Fotojournalismus und Pressefotografie gezwungen sein, sich den gewandelten Rezeptionserwartungen der Leser, gerade der jüngeren Generation, anzupassen.<sup>253</sup>

Karl Prümm vertritt schon 2004 die These, dass die Funktionen und Bildstrategien des Fotojournalismus einschneidende Umformungsprozesse erführen. Prümm bezieht sich noch vor allem auf die Konkurrenz zum Fernsehen, das in einem pausenlosen Bilderfluss vermeintliche Wirklichkeitsbilder vermittele. Aufgrund dieser bräuchten die Bilder nicht mehr im Dienst des Wirklichkeitsversprechens zu stehen, da die Pressefotografie diese Funktion bereits an das Fernsehen abgetreten habe. Genauer zu klären bleibt jedoch die Frage, die über Prümms Analyse hinausgeht, da mittlerweile die Bedeutung der Online-Medien auch in Konkurrenz zum Fernsehen massiv zugenommen hat, inwiefern sich journalistische Fotografien in den Print- und Online-Medien unterscheiden, seitdem die Aufgabe der ersten, schnellen Berichterstattung zunehmend von den Online-Medien übernommen wird. Möglicherweise werden in dieser Folge die Online-Medien stärker zu einem Ort für Bilder, die die Zeugenschaft der Fotografie und die Dokumentation eines Augenblicks zum Ausdruck bringen, während die Printmedien im Sinne eines gewandelten semiotischen Bewusstseins stärker auf eine zeichenhafte Bildsprache setzen. Nach Prümm strömen uns

*„[ü]ber das Fernsehen [...] rund um die Uhr die Realitätsbilder, die Images und Unmittelbarkeitszeichen zu, werden zu einem fließenden dokumentarischen Text, dessen Wirklichkeitsreferenz allein schon durch die Dichte und die Allpräsenz gar nicht mehr in Frage gestellt wird. Auf diesem Realitätseffekt der bewegten und bewegenden Bilder ruht nun die Pressefotografie quasi als Realitätsbild zweiter Ordnung auf. Das Pressefoto ist im Kontext der Fernsehbilder von seinem Beglaubigungsauftrag entbunden, es kann andere Funktionen übernehmen.“<sup>254</sup>*

Prümm konstatiert ein gewandeltes semiotisches Bewusstsein aller am Prozess der Bildproduktion Beteiligten. Von den Medien publizierten Fotografien gehe es mittlerweile weniger um die Dokumentation eines Augenblicks, die Zeugenschaft und den

252 Wobei die Anforderungen an Aktualität in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts selbstverständlich noch ganz andere waren als in der heutigen Zeit, in der neue digitale Kommunikationsformen bis hin zu Twitter und TwitPic und ein damit einhergehendes verändertes Verhältnis von Ereignis und medialer Abbildung ein mediales Dabeiseins implizieren. Während es Roger Fenton nach 3 Monaten im Krimkrieg schaffte, sein über 360 belichteten Glasplatten nach London zu bringen, erschienen sie zuerst in ‚Illustrated London News‘, später dann in anderen Illustrierten Europas und den USA (‚L'Illustration‘ (Paris), ‚Harpers Weekly‘ (NY), Frank Leslie's ‚Illustrated Newspaper‘ (Boston)). Aber noch Robert Capas berühmtes Bild des ‚fallenden Soldaten‘ aus dem spanischen Bürgerkrieg, das an der Córdoba-Front bei Cerro Muriano am 5.9.1936 entstand, wurde erst 18 Tage später, am 23.9.1936 in der VU, Nr. 445 veröffentlicht. Zur Begrifflichkeit des ‚medialen Dabeiseins‘ vgl. Reinhold Viehoff, Kathrin Fahlenbach: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Michael Beuthner, Joachim Buttler u. a. (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 42–59.

253 Insofern ist die aktuell vielfach diskutierte Krise des Fotojournalismus, die sich vor allem als eine Krise des Bildermarktes äußert, nicht allein als Folge der Finanz- und Wirtschaftskrise zu verstehen. Zu konstatieren ist vielmehr eine Strukturkrise des Marktes, die auf die Auswirkungen der Digitalisierung und Globalisierung und die damit einhergehende Vervielfachung des Bilderangebots zurückzuführen ist sowie auf ein verändertes Informationsbedürfnis potenzieller Leser.

254 Karl Prümm: Die untülbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 31–36, hier S. 33.

255 Ebd., S. 33. (Hervorhebung im Original.)

Realitätsausweis der Fotografie, „sondern um eine Momentinszenierung, um ein Arrangement von Zeichen, das einen Mehrwert von Sinn, von Meinung offenbart und zum eigenständigen Bedeutungsträger mutiert“.<sup>255</sup> Dies führt zu einer stärker zeichenhaften Bildsprache der Pressefotografien, die kulturell gelernte Bildstrategien wiederholen. Dieser Mehrwert von Sinn wird sichtbar, wenn Pressefotografien mehr transportieren, als die fotografische Dokumentation eines bestimmten Augenblicks erfordern würde. So transportieren häufig Bilder, die im Kontext parteipolitischer Auseinandersetzungen entstanden sind, diesen Mehrwert an Bedeutung, indem sie bildstrategisch eine Deutung der fotografierten Situation vermitteln, die mehr ist als Dokumentation, weil sie eine spezifische Meinung offenlegt.

Eine Fotografie, die den damaligen Verbraucherschutzminister Horst Seehofer im Gespräch mit der ehemaligen Bundesgesundheitsministerin Ulla Schmidt zeigt, vermittelt beispielsweise einen solchen Mehrwert an Bedeutung (Abb. 14).



Abb. 14: Stephanie Pilick/dpa: Schmidt, Seehofer, 2006.

Wir sehen Schmidt und Seehofer sich die Hand reichen, beide blicken nach oben in die aufnehmende Kamera. Mit einem Zeigegestus weist Seehofer offenbar auf die Kamera hin, die Schmidt erst durch seinen Hinweis zu entdecken scheint. Diese Bildbedeutung ‚Seehofer zeigt Schmidt etwas, das diese offenbar vorher nicht wahrgenommen hat‘ korrespondiert mit der Überschrift des begleitenden Textes ‚Seehofer wirft Schmidt Versäumnisse vor‘. Die Vorwürfe, die Seehofer laut Text gegenüber der Gesundheitsministerin geäußert hat, werden durch eine im Bild zum Ausdruck kommende Überlegenheit Seehofers kommentiert. Ähnlich funktioniert eine Fotografie aus dem ‚Spiegel‘ Nr. 11 von 2013.<sup>256</sup> Sie zeigt eine Aufnahme der SPD-Politiker Gerhard Schröder, Franz Müntefering und Andrea Nahles in Bochum 2003 als Aufmacher für den Titel ‚Schatten des Sonnenkönigs‘. Passend zu dieser Zeile sieht man Schröder, Müntefering und Nahles ähnlich wie Schatten gestaffelt hintereinandersitzen.

<sup>256</sup> Vgl. Der Spiegel 11 (2013), S. 26. Foto von Marc-Steffen Unger.



Doch obwohl sich viele im Kontext parteipolitischer Auseinandersetzungen publizierte Pressefotografien eher einer zeichenhaften Bildsprache bedienen, ist ihr Wirklichkeitsversprechen keinesfalls stillgestellt. Auch offensichtlich an ikonografischen Mustern orientierte Bildstrategien oder deren erkennbare Inszeniertheit mindern das Versprechen der Bilder, Realität zu vermitteln, keinesfalls.

So werden viele Pressefotografien auch dann als Faktenlieferanten wahrgenommen, wenn die Inszenierung vor allem den anwesenden Medienvertretern nicht verborgen bleibt oder wenn die Wirklichkeit eigens für die bestellten Beobachter konstruiert wird. So waren wesentliche Ziele des Überraschungsbesuchs von George Bush 2003 bei den US-Truppen dessen Medienwirksamkeit und die anlässlich des Besuchs zu vermittelnde Unterstützung der Soldaten durch ihren Präsidenten. Als Beleg dieser Funktion wurden im Anschluss Fotografien verbreitet, die einen strahlenden Bush im Kreise seiner Soldaten zeigen und die deren ungetrübtes Verhältnis zu vermitteln scheinen (Abb. 15).



Abb. 15: Pablo Martinez Monsivais: Präsident Bush während seines Überraschungsbesuchs bei den Truppen am Baghdad International Airport, 27. November 2003.

Auch die offiziell vom Weißen Haus heraus gegebenen Fotografien des Cheffotografen Pete Souza sprechen oftmals von dieser Ambivalenz aus Inszenierung und Wirklichkeitsversprechen. Dies belegt nicht zuletzt die viel diskutierte Fotografie aus dem ‚Situation Room‘, die den US-Präsidenten Barack Obama und das nationale Sicherheitsteam der US-Regierung am 1. Mai 2011 zeigt, wie sie angeblich auf dem Bildschirm die militärische Operation verfolgen, die mit der Tötung Osama bin Ladens endet. Die Screens, auf die alle Blicke, außer dem von General Webb, gerichtet sind, liegen außerhalb des Bildes, und sind für den Bildbetrachter daher nicht sichtbar.<sup>257</sup> Insofern kann er auch nicht überprüfen, worauf die Blicke der im Bild zu sehenden Personen tatsächlich gerichtet sind und welches Geschehen diese wirklich verfolgen. In Kombination mit der Bildunterschrift, die Pete Souzas Fotografie eine eindeutige Lesart zuweist, funktioniert das Bild jedoch als Ersatz für die der Öffentlichkeit unzugänglichen Aufnahme der Tötung Osama bin Ladens und tritt gleichsam an deren Stelle, um die Tötung Osama bin Ladens zu beweisen. Trotz seiner Offenheit und Ambivalenz, die die zentrale Botschaft des Bildes nicht innerbildlich verifiziert, fungiert das Bild also im Sinne des fotografischen Wirklichkeitsversprechens als Beweis für ein konkretes Geschehen und erfüllt damit seine spezifische Funktion im Kontext der offiziellen Bildstrategien des Weißen Hauses. Im Oktober 2012 wurde durch einen Bericht der Zeitschrift ‚Vanity Fair‘ bekannt, dass Obama und sein Sicherheitsstab

<sup>257</sup> Die Bildkomposition öffnet die Runde der im Bild gezeigten Personen an der unteren Bildkante und lässt den Betrachter den Kreis schließen. Die daraus resultierende Ambivalenz, als Betrachter ein- und ausgeschlossen zugleich zu sein, ist ein entscheidendes Merkmal dieses Bildes und begründet vermutlich seinen spezifischen Reiz.



im ‚Situation Room‘ offenbar nicht die Tötung Osama bin Ladens verfolgten, sondern den Beinahe-Absturz eines an der Operation in Pakistan beteiligten Hubschraubers.<sup>258</sup> Diese Rezeptionsgeschichte macht deutlich, wie stark sich in der Lektüre Text und Bild gegenseitig bedingen und sie zeigt, wie fragil die scheinbare Augenzeugenschaft und Faktizität der Bilder sein können (Abb. 16).



Abb. 16: Pete Souza: Situation Room, 1. Mai 2011.

Den misslingenden Versuch, eine Begegnung medienwirksam zu inszenieren, offenbart eine Fotografie des Treffens von Bill Clinton und Gerhard Schröder im Juni 1999 auf dem Weltwirtschaftsgipfel in München. Mit weit ausgebreiteten Armen, die eine große Geste der Umarmung und Freundschaft assoziieren, begrüßt Clinton Schröder, dessen leicht verschämtes Lächeln diese Geste eher mit peinlicher Berührung aufzunehmen scheint (Abb. 17).



Abb. 17: Regina Schmeken: Weltwirtschaftsgipfel in Köln, Gerhard Schröder und Bill Clinton, Juni 1999.

<sup>258</sup> Vgl. Peter Richter: Wie gemalt für seinen Job, in: Süddeutsche Zeitung, 20./21. Oktober 2012, S. 15.

Trotz eines veränderten semiotischen Bewusstseins kommt dem Wirklichkeitsversprechen der Fotografie und damit auch den Authentizitätskonstruktionen in der journalistischen Fotografie weiterhin eine zentrale Bedeutung zu. Zur Erzeugung eines Objektivitätsanspruchs ist der Rekurs auf Authentizität nach wie vor wesentlich für ein journalistisches Selbstverständnis. Der Anspruch auf Authentizität gilt weiterhin als eine der wichtigsten Berufsnormen im Journalismus.<sup>259</sup>

„Authentizität ist gefragt“,<sup>260</sup> formuliert der langjährige Chefredakteur des Magazins GEO Peter-Matthias Gaede in ‚sage & schreibe‘ 1995 und stellt damit unter dem Eindruck der neuen Möglichkeiten digitaler Bildmanipulationen die Frage nach der Glaubwürdigkeit journalistischer Bildproduktionen. Als Chefredakteur eines Magazins, das für anspruchsvollen Fotojournalismus und mehrseitige Bildstrecken steht, wird in Gaedes Text der Legitimierungsdruck sichtbar, dem sich fotojournalistische Publikationen durch die neuen digitalen Möglichkeiten ausgesetzt sehen. Gaede reflektiert in seinem Text jedoch keinesfalls, inwiefern die Glaubwürdigkeit von Bildern von jeher ein Austragungsort permanenter Infragestellung und Bestätigung eines fotografischen Wirklichkeitsanspruchs war, sondern sieht die Glaubwürdigkeit erst durch die Digitalisierung auf dem Prüfstand. Ähnlich wie Gaedes Text die wahren, authentischen Bilder den falschen, manipulierten gegenüberstellt und damit zwischen gutem, wahren und falschem Journalismus unterscheidet, funktioniert auch die Argumentationslogik, die generell für ein journalistisches Selbstverständnis charakteristisch ist. Denn eines bleibt festzuhalten: Das Wissen um die digitalen Möglichkeiten hat keinesfalls zur Aufgabe des Authentizitätsanspruchs geführt. Der Journalismus definiert sich nach wie vor als die gesellschaftliche Institution, die über Wirklichkeit adäquat berichtet. Von diesem Selbstverständnis der Journalisten zeugt nicht zuletzt der Pressekodex des Deutschen Presserates, der als Selbstkontrollinstanz der Printmedien im Rahmen seiner publizistischen Grundsätze die Berufsethik der Presse formuliert. Gleich die Ziffer 1 des Pressekodex nimmt Bezug auf die Glaubwürdigkeit der Medien.

*„Ziffer 1 – Wahrhaftigkeit und Achtung der Menschenwürde*

*Die Achtung vor der Wahrheit, die Wahrung der Menschenwürde und die wahrhaftige Unterrichtung der Öffentlichkeit sind oberste Gebote der Presse. Jede in der Presse tätige Person wahrt auf dieser Grundlage das Ansehen und die Glaubwürdigkeit der Medien.“<sup>261</sup>*

Verschiedene Fotografen- und Journalistenverbände, unter anderem der BVPA, die Fotografenvereinigung FreeLens und die VG Bild-Kunst, haben darüber hinaus 1997 ein Memorandum zur Kennzeichnungspflicht manipulierter Fotos formuliert. In diesem Memorandum verpflichten sich die Unterzeichner zur freiwilligen Kennzeichnung „[j]edes dokumentarisch-publizistische[n] Foto[s], das nach der Belichtung verändert wird“, mit dem Zeichen [M].

*„Eine Kennzeichnung muss stets erfolgen, wenn:*

- Personen und/oder Gegenstände hinzugefügt und/oder entfernt werden,*
- verschiedene Bildelemente oder Bilder zu einem neuen Bild zusammengefügt werden,*
- maßstäbliche und farbliche, inhaltsbezogene Veränderungen durchgeführt werden.“<sup>262</sup>*

<sup>259</sup> Zur Funktion von Authentizitätskonstruktionen in den Bildwelten der Medien vgl. u. a. Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003. Bezogen auf die Konstruktion von Authentizität in der Pressefotografie möchte ich in diesem Band vor allem zwei Aufsätze hervorheben: Elke Grittmann: *Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an der Pressefotografie im Informationsjournalismus?*, S. 123–149, sowie Thomas Schierl: *Der Schein der Authentizität: Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität*, S. 150–167.

<sup>260</sup> Peter-Matthias Gaede: *Authentizität ist gefragt*, in: *sage & schreibe* 5 (1995), S. 15.

<sup>261</sup> Pressekodex des Deutschen Presserates, in: Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive e. V. (Hg.): *BVPA. Der Bildermarkt. Handbuch der Bildagenturen* 2011, Berlin 2011, S. 161–162, hier S. 161.

<sup>262</sup> Memorandum zur Kennzeichnungspflicht manipulierter Fotos, in: Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive e. V. (Hg.): *BVPA. Der Bildermarkt. Handbuch der Bildagenturen* 2011, Berlin 2011, S. 163.

Diese Diskurse journalistischen Selbstverständnisses gehen jedoch letztlich immer von der Möglichkeit aus, dass der Wirklichkeitsanspruch der Fotografie einzulösen sei und ein nicht manipuliertes Bild ein authentisches Abbild der Wirklichkeit liefere. Während der journalistische Text über die Fakten eines Ereignisses berichtet, soll das Bild belegen, dass dieses Ereignis tatsächlich stattgefunden hat. Die Objektivität der Berichterstattung und ihre Glaubwürdigkeit werden so durch das ‚authentische‘ Foto unterstützt. Dabei fungiert Authentizität als Ausdruck des fotografischen Anspruchs, ein Abbild der Wirklichkeit zu liefern, im Sinne einer bildspezifischen Variante der Objektivitätsnorm des Journalismus.<sup>263</sup>

Auch wenn die Praxis des Fotojournalismus am Wirklichkeitsversprechen der Fotografie festhält, an dem Versprechen, dass es mit ihrer Hilfe möglich sei, in den sichtbaren Erscheinungen etwas Gegenwärtiges festzuhalten, so deutet sich über die dokumentarischen und authentischen Versprechen hinaus ein Verwischen der Gattungsgrenzen an. In der aktuellen Bildproduktion sind Information und Unterhaltung, Dokumentation und Werbung, Fotojournalismus und Kunst oft nicht mehr klar zu trennen. Die bildsprachlichen Strategien und Methoden haben sich von den Konventionen ihrer ursprünglichen Nutzung in den verschiedenen Gattungen Journalismus, Dokumentation, Werbung, Kunst oder Amateurfotografie gelöst. So finden sich Merkmale eines auf das Dokumentarische zielenden Stils in den unterschiedlichsten Zusammenhängen und journalistische Bildfindungen orientieren sich nicht selten an den Inszenierungsmustern der bildenden Kunst. Wie ich im Folgenden beispielhaft zeigen werde, kennzeichnet dieses Verwischen der Gattungsgrenzen im Sinne einer Intermedialität die aktuelle Bildwelt der Kunst ebenso wie die Alltagsbilderwelt.

Die Verwischung der Gattungsgrenzen mag beispielhaft der Vergleich zweier Fotografien des französischen Kriegsbildjournalisten Luc Delahaye und des Magnum-Fotografen Peter van Agtmael mit Jeff Walls Fotoarbeit ‚Dead Troops Talk‘ verdeutlichen. Delahayes Fotografie eines toten talibanischen Kämpfers entstand vor Ort im Kriegsgebiet (Abb. 18). Delahaye selbst betont die Schnelligkeit der Bildentstehung, die erst einmal jeder Nähe zur inszenierten Fotografie widerspricht:

*„This is an example of fast [...]. In my head I am thinking only of the process. Do I have enough light? Is the distance good? Speed too? This is what allows me to maintain an absence or distance to the event. If I impose myself too much, look for a certain effect, I'd miss the photo.“*<sup>264</sup>



Abb. 18: Luc Delahaye: Taliban, 2001, aus der Serie ‚History‘ (Ausschnitt).

<sup>263</sup> Vgl. auch Grittmann, 2003, S. 126 ff.

<sup>264</sup> Luc Delahaye, zitiert nach Bill Sullivan: The Real Thing: Photographer Luc Delahaye, in: <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> (Zugriff: 21. Juli 2012).

Die Fotografie zeigt einen jungen Taliban aus der Vogelperspektive, der auf staubiger, trockener Erde liegt. Er trägt die Khakiuniform eines Soldaten, allerdings keine Schuhe und seine Körperhaltung ist leicht verdreht. Ebenso wie seine halb geöffneten, blicklosen Augen und die blutige Wunde am Hals ist diese Haltung ein Hinweis auf seinen Tod. Durch die leicht und grazil wirkende Drehung des Körpers sowie durch die dezente, in Braun-Grün-Tönen gehaltene Farbigkeit des Bildes, die die Figur harmonisch in den Bildhintergrund und die umgebende Natur einzubinden scheint, wirkt das Bild komponiert und ästhetisiert, wodurch sich ein Kontrast zu der offensichtlichen Zeugenschaft am Tod des jungen Mannes ergibt. Delahayes Fotografie ist Teil seiner Serie ‚History‘, in der der Kriegsfotograf Bilder versammelt, die bei seiner Arbeit in den Kriegsgebieten entstanden sind, die er aber nicht im Auftrag journalistischer Medien angefertigt hat. Untypisch für die journalistische Arbeit eines Kriegsfotografen wurden die Bilder dieser Serie daher auch mit einer Großformatkamera realisiert, wodurch sich eine technische Präzision der Aufnahme ergibt, die sicherlich den ästhetisierten Eindruck des Bildes unterstützt. Bezogen auf die Technik und den geplanten Kontext der Publikation handelt es sich bei Delahayes Taliban-Bild also um keine klassische Pressefotografie. Einen Kontrast zur klassischen Pressefotografie bilden auch die zum Teil enormen Formate mit bis zu 2,50 m Breite, die die Bilder der Serie ‚History‘ auszeichnen und die damit eine Nähe zu den großen Formaten der Historienmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts eröffnen. Dennoch ist Delahayes Fotografie wie eine Pressefotografie vor Ort entstanden und kann im Gegensatz zu Jeff Walls Fotografie, auf die ich im Folgenden eingehen werde, als nicht inszeniert begriffen werden. Delahayes Fotografie situiert sich an der Schnittstelle zwischen den Gattungen der Pressefotografie und der künstlerischen Fotografie und ist insofern ein Beispiel für das zunehmende Verwischen der Gattungsgrenzen.

Im Gegensatz hierzu ist Jeff Walls Fotografie ‚Dead Troops Talk‘<sup>265</sup> eine für den Kunstkontext konzipierte, inszenierte Fotografie, die Wall mit Darstellern, den Techniken der Maskenbildnerie und dem Computer komponierte. Dennoch sind die Parallelen zu Delahayes Fotografie überraschend, die auf den ersten Blick wie ein Detail aus Walls großformatiger Fotografie (229 x 417 cm) erscheint (Abb. 19).



Abb. 19: Jeff Wall: Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992.

In einer Art Schützengraben, der an die den toten Taliban-Kämpfer umgebende Szenerie in Delahayes Fotografie erinnert, sehen wir mehrere Soldaten, die einem feindlichen Angriff zum Opfer gefallen sind. Tot oder im Sterben begriffen, liegen sie auf der

<sup>265</sup> Auf Jeff Walls Arbeit werde ich zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlich eingehen.



trockenen, steinigen Erde des Schützengrabens. Ihre Verletzungen sind zahlreich, brutal und sehr blutig. Die auf den ersten Blick naturalistische Inszenierung des blutigen Kriegsgeschehens entlarvt sich jedoch bei genauerem Hinsehen als ein überpointierter Realismus, der die Toten als Untote zu erkennen gibt und diese im Medium der Fotografie wiederauferstehen lässt. Walls Arbeit erinnert zum einen an die Repräsentationsformen des Historienbildes des 19. Jahrhunderts und ihre entsprechenden Formen der Narration und ruft zum anderen den zeitgenössischen Kontext der Pressefotografie auf. Für seine Fotografie bezieht Wall auf die Codes der Pressefotografie und reflektiert diese im Medium der inszenierten Fotografie. In der Lesart meiner Übertragung der Begrifflichkeiten Eva Hohenbergers auf die Fotografie löst sich dabei die vorfotografische Realität in der inszenierten Fotografie gleichsam auf, während die vorfotografische Realität bei Luc Delahaye in die nichtfotografische Realität zurückreicht. Im Gegensatz zu Luc Delahaye zeichnet Wall seine subjektive, imaginäre Kriegsvision.

*„I called this picture a vision after an ambush of a Red Army patrol, it's my vision, a subjective vision, a hallucination, but to me it had an interesting connection to some of the atmosphere of the Afghanistan war [...].“*<sup>266</sup>

An Jeff Walls Bild wiederum erinnert eine auf den journalistischen Rezeptionskontext gerichtete Fotografie des Magnum-Fotografen Peter van Agtmael. Agtmaels Fotografie entstand 2007 in der ostafghanischen Provinz Nuristan und zeigt die Landung eines Helikopters in den Bergen von Aranas. Die Fotografie zeigt sieben US-amerikanische Soldaten, die offenbar mit ihrem Gepäck gerade inmitten der felsigen Berglandschaft gelandet sind. Die durch den Helikopter verursachte Luftbewegung wirbelt Staub auf und lässt den steinigen und sandigen, grau-braun getönten Untergrund fast malerisch wirken. Die vorwiegend auf dem Boden sitzenden oder hockenden Soldaten, die Beschaffenheit des felsigen Untergrunds, die Farbstimmung und der offenkundige Kontext des Kriegsschauplatzes erinnern motivisch und formal-ästhetisch eindeutig an Jeff Walls Bild (Abb. 20).



Abb. 20: Peter van Agtmael: Afghanistan, Nuristan, 2007.

<sup>266</sup> Jeff Wall, James Peto: Interview und Lesung in der Whitechapel Gallery, 1996, in: Transcript 2 (1996/97), Heft 3, hg. von Alan Woods, Euan McArthur u. a., S. 5–29, hier S. 24.

Ebenso wie Jeff Wall realisierte auch Eric Baudelaire seine im Umfeld der Pressefotografie viel diskutierte und auch massiv kritisierte Fotografie ‚The Dreadful Details‘ (Abb. 21) mit Schauspielern in einem aufwendigen Produktionsverfahren.<sup>267</sup> Baudelaire reiste nicht in den Irak nach Kerbela, den Schauplatz seiner Fotografie, sondern nach Hollywood, um an einem Filmset seine Aufnahme zu realisieren. Für den endgültigen Print synthetisierte Baudelaire 18 verschiedene Negative. Sein großformatiges Diptychon zeigt eine Szene während des Irakkriegs, die offenbar kurz nach einem Selbstmordanschlag aufgenommen wurde. In einer von Architektur umgebenen Szenerie, die an eine Hofsituation erinnert, befindet sich eine Gruppe Einheimischer, mehrere dem Anschlag zum Opfer gefallene Leichen liegen auf dem sandigen, mit Blutspuren überzogenen Boden.



Abb. 21: Eric Baudelaire: The Dreadful Details, 2006.

Eine Gruppe bewaffneter US-amerikanischer Marines scheint kurz nach dem Anschlag einzutreffen und ins Geschehen einzugreifen. Auf den ersten Blick wirkt Baudelaires Fotografie wie eine klassische Kriegsfotografie, der Schauplatz, die dargestellte Situation und die Akteure entsprechen weitgehend den Erwartungen, die Betrachter an eine authentische Pressefotografie haben. Aber sowohl das große Format als auch die zweigeteilte Bildfläche des Diptychons verweisen auf einen anderen Kontext. Mit seiner Fotografie bezieht sich Baudelaire eindeutig auf das ikonografische Bildrepertoire der journalistischen Kriegsfotografie, ohne jedoch selbst Teil des klassischen Fotojournalismus zu sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Baudelaires Fotografie 2006 beim 18. ‚Festival International du Photojournalisme‘ in Perpignan ausgestellt wurde. Während die Präsentation der Fotografie im Kontext eines Fotofestivals, das als eines der wichtigsten Foren für klassischen Fotojournalismus gilt, auf das Verwischen der Gattungsgrenzen verweist, scheinen die hitzigen Diskussionen während des Festivals über die Berechtigung von Baudelaires Fotografie, in diesem Umfeld ausgestellt zu werden, eine ganz andere Sprache zu sprechen, die die Reflexion des Bildstatus fotojournalistischer Arbeiten auszublenden sucht.<sup>268</sup>

Als weiteres Beispiel für das vermehrt auftretende Verwischen der Gattungsgrenzen der Bildwelten der Kunst und der Presse fungiert eine Fotografie des Associated-Press-Fotografen John Moore, die am 9. April 2003 unter anderem auf der Titelseite der

<sup>267</sup> Baudelaire präsentierte seine Fotografie auf dem Fotofest der journalistischen Fotografie in Perpignan 2006, ‚Visa pour l’image‘, 2. September bis 17. September 2006, im Umfeld journalistischer Fotografie u. a. in unmittelbarer Nähe zu Fotografien des Kriegsfotografen Stanley Greene.

<sup>268</sup> Interessanterweise rekurriert gerade die Synthese aus mehreren Einzelbildern, die Baudelaires Fotografie zugrunde liegt, auf ein in der frühen Geschichte des Fotojournalismus durchaus übliches Verfahren. So bestand beispielsweise die berühmte Fotografie des Fotografen Frank Hurley aus dem 1. Weltkrieg, die im riesigen Format von 4,75 x 6 Metern im Mai 1918 in einer der letzten großen Kriegsphotoausstellungen in den Londoner Grafton Galleries gezeigt wurde, ebenfalls aus synthetisierten Einzelbildern. Für die überaus dramatisch und dicht wirkende Kampfszene wurden insgesamt zwölf Teilbilder montiert und unter anderem Aufnahmen verwendet, die im Hinterland bei Übungen entstanden waren, wo durch sich das fast hyperrealistisch anmutende Bild als eine Fiktion enttarnte.



‚Süddeutschen Zeitung‘ und im ‚Spiegel‘ Nr. 16 von 2003 veröffentlicht wurde und die US-amerikanischen Soldaten während des Irakkriegs in einem eroberten Palast Saddam Husseins zeigt<sup>269</sup> (Abb. 22). Wie Michael Diers‘ Analyse der Fotografie zeigt, hat die Aufnahme

*„[...] vor allem deswegen Aufmerksamkeit erregt, weil sie einerseits in Zeiten höchster politischer Anspannung ein ebenso aussagekräftiges wie beinahe idyllisches Motiv bereitstellt, das den Sieg der Alliierten annonciert, und weil sie andererseits regelrecht komponiert, das heißt als Bild im Sinne der ‚staged photography‘ ausgewogen arrangiert wurde, so dass sich Historie im Miniatur- beziehungsweise Genreformat darbieten lässt.“*<sup>270</sup>



Abb. 22: John Moore/AP: Soldaten in einem eroberten Saddam-Palast, 2003.

Die Fotografie zeigt sechs US-Soldaten in einem mit Sofa, Sesseln und Tischchen ausgestatteten Salon des Palastes

Saddam Husseins am Bagdader Tigrisufer. In einer ausgewogen wirkenden Komposition gruppieren sich drei sitzende und drei stehende Marines in einer Art perspektivischer Zickzacklinie im Raum. Auf einem im Zentrum des Bildes befindlichen Sessel sitzt ein Offizier, seine entspannte Haltung demonstriert die Gelassenheit und Überlegenheit eines Siegers. Auf die Nähe der Fotografie zur Tradition des genrehaften Historienbildes hat Christopher Schmidt in der ‚Süddeutschen Zeitung‘ hingewiesen, indem er die Fotografie mit Anton von Werners Gemälde ‚Im Etappenquartier vor Paris (24.10.1870)‘ vergleicht, das eine Gruppe deutscher Offiziere zeigt, die sich in einem französischen Schloss einquartiert haben<sup>271</sup> (Abb. 23).



Abb. 23: Anton von Werner: Im Etappenquartier vor Paris, 24. Oktober 1870, 1894.

<sup>269</sup> Im Rahmen der ‚Lead Awards‘ 2004 wurde John Moores Fotografie zum Foto des Jahres gewählt. Mit den Hamburger ‚Lead Awards‘ werden seit 15 Jahren in den Kategorien ‚Zeitschriften‘, ‚Anzeigen‘, ‚Fotografie‘ und ‚Online‘ herausragende Arbeiten der Print- und Online-Medien prämiert.

<sup>270</sup> Michael Diers: War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 36–45, hier S. 38.

<sup>271</sup> Christopher Schmidt: Friede den Hütten, Krieg den Palästen!, in: Süddeutsche Zeitung, 9. April 2003, S. 19.

Schmidt verweist hier also auf die Rezeption der Malerei im Medium der Pressefotografie. In Form einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Genre der Pressefotografie hat der Maler Luc Tuymans' wiederum auf John Moores Fotografie als Ausgangspunkt für eines seiner Gemälde zurückgegriffen (Abb. 24). In Tuymans künstlerischer Rezeption treten die Figuren und Raumstrukturen nur noch schemenhaft in Erscheinung, das Gemälde wirkt skizzenhaft, fast unvollständig, keinesfalls fotorealistisch. Genau dies scheint das Ziel Tuymans' zu sein, der über seine „stummen Gegenbilder“<sup>272</sup> sagt:

*„[Meine] Bilder sind ja nur wirkungsvoll, weil ihre Unvollständigkeit die Endform ist, so dass sie als Katalysatoren verschiedener anderer Bilder arbeiten können. Motiv- und Farbreduktion stehen für den Entzug von Wirk- und Symbolkraft, eine Form der Entmächtigung der Alltagsbilder durch die Kunst zur Gewinnung von Gedanken- und Spielraum.“*<sup>273</sup>



Abb. 24: Luc Tuymans: Navy Seals, 2003.

Auch wenn die Grenzziehung zwischen Kunst und Pressefotografie zunehmend porös wird und die gegenseitige Bezugnahme der Genres weit verbreitet ist, so bleibt dennoch zu fragen, was speziell ein Pressebild charakterisiert. Zunächst einmal sind Pressebilder Fotografien, die an einem spezifischen Ort entstanden sind und über diesen Ort und ein spezifisches Geschehen eine Aussage zu treffen suchen. Ihnen ist eine bestimmte Ab- oder Ebenbildlichkeit zu eigen, sodass sie die Realität mit besonderer Wahrheitstreue wiederzugeben scheinen. Insofern werden Pressebilder in ihren jeweiligen Publikationskontexten als Informationsträger eingesetzt, denen eine besondere Zeugnis- bzw. Beweisfunktion zukommt. Ähnlich wie das Historienbild im 19. Jahrhundert müssen Pressebilder eine komplexe Situation gut verständlich und eingängig visualisieren. Um ihre Lesbarkeit zu garantieren und zu unterstützen, erhalten fast alle Pressebilder einen begleitenden Text bzw. eine Bildunterschrift.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Diers, 2005, S. 40.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Selbst Medien wie das Ende 2005 neu lancierte Bildmagazin ‚View‘, das ursprünglich allein das Medium der Fotografie ins Zentrum stellen und auf begleitende Texte verzichten wollte, ergänzen heute alle abgedruckten Bilder um Texte.

### 5.1.2 Der Imperativ der Lesbarkeit

Lesbarkeit ist ein zentrales Ziel der Pressefotografie. Der Imperativ der Lesbarkeit

*„entspricht der gewöhnlichen Vorstellung und Erwartung, dass die Presse primär informiert, dass Information zu Verstehen führt und dieses, in unserer Kultur zumindest, vor allem über Lesen und Lesbarkeit ermöglicht wird“.*<sup>275</sup>

Über ihren Auftrag der Lesbarkeit und Informationsvermittlung suchen Pressefotografen die Welt zugänglich zu machen, indem sie Sachverhalte vereindeutigen. Entscheidende Voraussetzung für die Vereindeutigung und optimale Lektüre der Bilder ist die unmittelbare Anbindung der Signifikanten an die Signifikate. Im Sinne Roland Barthes' muss die „fluktuierende Kette der Signifikate“<sup>276</sup> fixiert werden, um die bei Bildern immer vorhandene Polysemie zu beschränken. Gerade die Vieldeutigkeit von Bildern birgt Momente von Unsicherheit und Schrecken angesichts einer nicht zu entziffernden Komplexität von Welt, die die Bilder in ihrer Vieldeutigkeit evozieren können. Pressefotografie sucht dieses Befremden an der Welt zu überwinden, indem sie vermittelt, dass die Welt lesbar ist, das heißt zu entziffern und zu verstehen.

*„[D]as Mediengeschäft ist daher nicht nur eine zentrale Agentur der abendländischen Rationalitätskultur, es ist zugleich repräsentativ für das hermeneutische Vertrauen auf die Les-, Interpretier- und Verstehbarkeit von Welt. Der Journalismus unterstützt und garantiert diesen Geltungsanspruch und den entsprechenden Glauben in Text und Bild. Aber die Strategie ist zirkulär: Der Nachweis der Lesbarkeit von Welt wird durch die Herstellung ihrer Lesbarkeit erbracht. Dabei spielt die Unterwerfung des Bildes unter den Kon-Text eine entscheidende Rolle. Denn die Zuspitzung von Lesbarkeit und Verstehen führt dazu, dass alles, was aus dem Blick gerät, vernachlässigt wird.“*<sup>277</sup>

Wesentliches Mittel für die Zuspitzung von Lesbarkeit und Verstehen im Kontext der Presse ist die Versprachlichung der Bilder. Dies ist auch der Grund, warum in der Presse nahezu jedes Bild von einer Bildunterschrift begleitet oder in einen Text eingebunden wird. Untersuchungen über die Rezeption von Zeitungsseiten beispielsweise haben gezeigt, dass zwar der erste kurze Blick der Betrachter auf vorhandene Bilder fällt, aber der folgende Blick umgehend auf die dazugehörigen Bildunterschriften. In der Konfrontation von Bildern und Bildlegenden vollzieht sich die Lektüre offenbar immer in Verbindung von Bild und Text.<sup>278</sup> Im Zusammenspiel von Bild und Text wird das Bild in einen konkreten Kontext eingebunden, eine spezifische Lesart des Bildes wird zugunsten der Polysemie des Bildes vorgegeben. Im Dienste der Lesbarkeit hat die sprachliche Verankerung von Bildern offenbar eine Bedeutung vermittelnde, erhellende Funktion, „aber diese Funktion

275 Jörg Huber: Lesen-Sehen-Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 70–79, hier S. 71.

276 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 28–46, hier S. 34.

277 Huber, 2005, S. 71.

278 Darüber hinaus wird Pressefotografie nicht nur über die konkrete Koppelung an Bildunterschriften, sondern über den gesamten Prozess der journalistischen Bildbe- und -verarbeitung versprachlicht. Die meisten Fotografen versehen ihre Bilder mit Texten bzw. Bildunterschriften, bevor sie diese an die Agenturen oder direkt an die Bildredaktionen der Medien weiterleiten. Dort angekommen werden die Bilder im Kontext ihrer begleitenden Texte gelesen, mit entsprechenden Stichworten bzw. Keywords versehen, in Datenbanken eingepflegt und später verwendet. Die meisten Bildredaktionen recherchieren, wenn sie für ein Thema keinen Auftrag an einen Fotografen vergeben haben, ihre Fotos über digitale Datenbanken der Bildagenturen, indem sie ihre Suche über bestimmte Stich- oder Schlagworte kategorisieren. Sofern Fotografen nicht direkt im Kundenauftrag fotografiert haben, schicken sie ihre Bilder an ihre Bildagenturen, die die Bilder dann in ihren Bestand aufnehmen und über digitale Bildarchive anbieten. Fotografien, die im Kundenauftrag entstanden sind und deren Nutzungsrechte nach der Verwendung durch den Kunden frei werden, schicken die meisten Fotografen zum Zeitpunkt des ‚Freiverdens‘ an die Bildagenturen, damit diese die Bilder in ihr Archiv aufnehmen und dann zur Zweitverwertung anbieten. Essenzielle Voraussetzung für die Aufnahme eines Bildes ins digitale Archiv ist die Verschlagwortung des Bildes, also das Versehen mit Texten, der Nutzwert eines Bildes ohne begleitenden Text ist gleich null. Die Bildsuche erfolgt in den Archiven allein über Sprache und ob ein Bild gefunden wird, hängt in erster Linie davon ab, ob Bildanbieter und Bildeinkäufer den Bildinhalt identisch bezeichnen. Kein Kunde startet eine neue Suche mit verändertem Suchbegriff, wenn die erste Suche zu einer ausreichenden Zahl von Treffern geführt hat, daher verwenden die meisten Bildanbieter viel Mühe auf die exzellente Versprachlichung ihres Bildangebots.

ist selektiv; es handelt sich um eine Metasprache, die sich nicht auf die Gesamtheit der bildlichen Botschaft bezieht, sondern nur auf manche ihrer Zeichen“.<sup>279</sup> Roland Barthes deutet die Versprachlichung der Bilder als wesentliches Moment von Kontrolle:

*„[...] durch den Text beaufsichtigt der Schaffende (und damit die Gesellschaft) das Betrachten des Bildes: Die Verankerung ist eine Kontrolle, sie steht angesichts der Projektionsmöglichkeiten des Abgebildeten für die Verwendung der Botschaft ein; der Text hat einen repressiven Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes, und es ist selbstverständlich, daß vor allem die Moral und die Ideologie einer Gesellschaft auf dieser Ebene ansetzen.“*<sup>280</sup>

Die Versprachlichung ist ebenso wie die Standardisierung der Bildschemata sowohl Voraussetzung als auch Effekt des vom Journalismus vertretenen Informationsauftrags. Beide sind Methoden der Formalisierung, die der Herstellung eines Symbolsystems dienen, das Orientierungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten angesichts einer Komplexität von Welt bietet. Im Prozess des Herstellens von Lesbarkeit werden somit gleichzeitig Symbole und Symbolsysteme konstruiert. Gerade die stete Wiederholung von bestimmten Bildern und Bildmustern, mit denen sich die Medienrezipienten angesichts schockierender oder bedrohlicher Ereignisse konfrontiert sehen, fördert den Verarbeitungs- bzw. Bewältigungsprozess, weil eine Verschiebung stattfindet

*„von der buchstäblichen Referenz auf das konkrete Ereignis hin zu einer allgemeineren Symbolisierung: von der Wahrnehmung der Einzelnen, der ‚Betroffenen‘ hin zu einer globalen, zerstreut kollektiven Rezeption“.*<sup>281</sup>

### 5.1.3 Ikonografie, Pathosformel und der ‚Stil des Humanen‘

Pressefotografien begegnen uns als Einzelbilder oder in größeren Gruppen im Kontext einer Reportage oder Bildserie, in Print- oder Onlinemedien publiziert, als Abzug, Negativ, Dia oder digitale Datei. Die Masse der veröffentlichten Bilder folgt bestimmten Bildschemata oder Bildtypen, die stetig wiederholt und kulturell tradiert auf Wiedererkennbarkeit setzen.<sup>282</sup> So beziehen sich diese Bilder nicht nur auf andere Fotografien, sondern oftmals auch auf Motive aus anderen visuellen Medien, wie beispielsweise die Malerei. Die Fotografien folgen meist bestimmten bildstrategischen Schemata, die kulturell gelernt sind und die uns die Bilder sofort bestimmten Kategorien wie ‚Tatortfotografie‘ oder ‚Opferbild‘ zuordnen lassen. Aufgrund der ikonografischen Darstellungstradition, auf die sich diese Bilder beziehen, wird nicht nur das ikonografische Bildmuster wiedererkannt, sondern auch dessen Bedeutung unmittelbar und symbolhaft verstanden. Die Motive und deren Bedeutung sind im kollektiven Bildgedächtnis gespeichert und werden vom Betrachter wiedererkannt und damit gleichsam aktualisiert. Die Vieldeutigkeit von Bildern wird über den Rekurs auf die Motivtradition reduziert, sie werden unmittelbarer verständlich. Im Kontext der Medien haben sie damit größere Aufmerksamkeitschancen.

Ein signifikantes Beispiel für den Bezug einer aktuellen Pressefotografie auf die Motivtradition der Kunstgeschichte ist eine berühmt gewordene Fotografie James Nachtweys vom 11. September 2001. Als Blick durch ein zerbrochenes Fenster zeigt Nachtwey die Trümmer des World Trade Centers nach dem Anschlag am 11. September. Inmitten der Trümmer sind einer der einstürzenden Zwillingstürme sowie eine amerikanische Flagge zu erkennen. Sowohl die Flagge als auch die Architekturreste des Turmes ragen als zwei

<sup>279</sup> Barthes, 1990, S. 35.

<sup>280</sup> Ebd., S. 35 f.

<sup>281</sup> Huber, 2005, S. 74.

<sup>282</sup> Zur Ikonografie journalistischer Fotografien vgl. auch: Elke Grittmann, Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 296–325.

vertikale Elemente aus den Trümmern der zerstörten Gebäude hervor, wobei die Flagge im Kontext der von 9/11 entstandenen Fotografien ein häufig wiederkehrendes Motiv ist und darüber hinaus motivgeschichtlich eine starke Tradition in der Pressefotografie markiert.<sup>283</sup> Das gerahmte Zerbrochene des Fensters in Nachtweys Fotografie gibt dem Blick auf die Zerstörung gleichsam einen Rahmen. Nachtwey assoziiert Ground Zero mit einem Friedhof oder einer Massengrabstätte, die die mit der Zerstörung einhergehende Vergänglichkeit symbolisieren. Verstärkt wird diese Wirkung, indem Nachtweys Bild auf die ikonografische Tradition eines Bildes von Caspar David Friedrich rekurriert. Friedrichs Bild ‚Das Eismeer‘ von 1823/24 korrespondiert mit Nachtweys Bild über das Motiv des Bruchstückhaften und Zerbrechenden, das sich in der Mitte auftürmt, über die Blickorientierung, die Dominanz der von unten rechts nach links oben verlaufenden Schrägen sowie die zurückgenommene Farbigkeit. Motivisch zeigt Friedrich die Auswirkungen einer Schiffskatastrophe im Eismeer. Zwischen den sich auftürmenden Eisschollen ist auf der rechten Bildseite ein auf der Seite liegendes Schiff zu erkennen. Die Szenerie ist genauso wie in Nachtweys Fotografie menschenleer. Während die große, fast turmartige Ansammlung von Eisschollen mit den eingestürzten Resten des einen Turmes des World Trade Centers motivisch korrespondiert, markiert eine Eisscholle auf der rechten Bildseite bei Friedrich eine Vertikale, die sich als grafisches Element in dem Fahnenmotiv bei Nachtwey wiederfindet. Caspar David Friedrichs Gemälde von 1823/24 wurde vielfach als Sinnbild der Vereisung des Klimas in Deutschland während des Vormärz und „als ikonischer Ausdruck jener Kälte, die über die politische Landschaft Europas nach dem Wiener Kongress hereingebrochen war“, <sup>284</sup> gelesen. Das Gemälde lässt sich als Ausdruck von Resignation und Hoffnungslosigkeit verstehen, diese Tradition wiederum aktualisiert Nachtweys Fotografie vom 11. September – wobei das Motiv der Flagge bereits auf die Zukunft zu verweisen scheint und damit über das Bild der Zerstörung als Ausdruck der Hoffnungslosigkeit hinausweist. Im Gegensatz hierzu stehen Nachtweys andere Bilder der Serie, die sich ganz auf die Zerstörung konzentrieren (Abb. 25 und Abb. 26).



Abb. 25: James Nachtwey: World Trade Center, 9/11, Lower Manhattan, New York, 2001  
und Abb. 26: Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823/1824.

<sup>283</sup> Grundsätzlich kommt der US-amerikanischen Fahne in der Pressefotografie im Kontext der Kriegs- und Krisenberichterstattung eine besondere Bedeutung zu. Beispielhaft zu nennen wäre hier Thomas E. Franklins Fotografie ‚Fireman Flag Raising‘ vom 11. September 2001, die neben vielen anderen Publikationen im ‚Stern‘ Nr. 39 am 17. September 2001 als Titel veröffentlicht wurde. Franklins Fotografie zeigt drei Feuerwehrleute, die auf den Trümmern des World Trade Centers die US-amerikanische Fahne hissen. Franklin greift mit dieser Fotografie auf eine tradierte Pose amerikanischen Heroentums zurück und zitiert bildästhetische Schemata von Sieg und Niederlage, Hoffnung und Katastrophe, wie sie für eine andere zur Bildikone avancierte Fotografie charakteristisch sind. Das Motiv des Flaggehissens evoziert Joe Rosenthals Bild von 1945 aus dem Amerika-Japan-Konflikt. Rosenthals Fotografie zeigt US Marines auf der Pazifikinsel Iwojima, die als Zeichen des Siegs ihre Flagge hissen, nachdem sie in einer blutigen Schlacht die Japaner von der Pazifikinsel vertrieben haben. Die Aufnahme von Iwojima, die nachinszeniert wurde, da die auf dem ersten Bild zu sehende Flagge als zu klein empfunden wurde, entstand nach einem der verlustreichsten Kämpfe der USA und repräsentierte nach einer aussichtslosen Situation den nahen Sieg. Die Pose der Marines symbolisiert Sieg, Tapferkeit und Teamwork. Franklins Bild von 2001 wiederholt diese Pose bildsprachlich und aktualisiert damit auch deren Bedeutungskonnotationen. Für den Kontext der Anschläge vom 11. September bedeutet die Pose ein Moment von Hoffnung und Bewältigung der Katastrophe. Vgl. zum Motiv des Flaggehissens auch Viehoff, Fahlenbach, 2003.

<sup>284</sup> Viehoff, Fahlenbach, 2003, S. 54.



Als ein weiteres Beispiel für das Aufgreifen ikonografischer Darstellungsmuster möchte ich eine Fotografie Luc Delahayes anführen, die 1991 in Kroatien entstanden ist. Delahaye rekurriert auf die ikonografische Tradition der Opferdarstellungen und schreibt diese fort (Abb. 27). Das Bildzentrum wird nahezu komplett von einem mit einem weißen, leicht transparenten Gardinenstoff verhüllten Körper eingenommen, der den Betrachtern aus der Vogelperspektive zu sehen gegeben wird. Nicht nur die überall auszumachenden Blutspuren, sondern vor allem der verhüllende Stoff vermitteln eine Ikonografie, die charakteristisch für die Darstellung von Toten ist. Auch die Vogelperspektive erscheint als ein bildkompositorisches Kontinuum von Opferdarstellungen, wie es Hans-Jürgen Burkards Fotografie belegt (Abb. 28). Von oben sehen wir den Leichnam eines Ermordeten, der vermutlich von der russischen Mafia getötet wurde. Der Tote liegt auf einem schmutzigen Fliesenboden, seine hochgezogene oder -gerutschte Kleidung gibt die nackte Brust und den Bauch zu sehen, sodass ein Einschussloch in der Herzgegend zu erkennen ist. Im Kontrast hierzu steht die mit einem Anzug bekleidete Person, deren Körper am linken Bildrand im Anschnitt auszumachen ist. Diese Person hält, auf einen schwarzen Aktenkoffer gestützt, Papier und einen Stift in den Händen und scheint das Geschehene zu protokollieren.



Abb. 27: Luc Delahaye: Croatia, 1991.



Abb. 28: Hans-Jürgen Burkard: Die Sowjet-Mafia, Stern, 28. November 1991.

Eine auf ikonografische Zitate setzende Bildvermittlung wird an der Typologie von Demonstrationsfotos besonders deutlich. Gerade massenmediale Inszenierungen symbolischer Protestaktionen rekurrieren oftmals auf die visuelle und affektive Bedeutung



von Medienbildern.<sup>285</sup> Wie eine Fotografie aus dem Jahre 1969 von Anton Tripp zeigt, wurden bereits Ende der 60er-Jahre Demonstrationen einem bestimmten Bildmuster entsprechend aufgenommen (Abb. 29). Wir sehen eine Transparente haltende, offenbar Parolen rufende Menschenmenge direkt auf die Kamera zulaufen.



Abb. 29: Anton Tripp: Ostermarsch, Essen 1969.

Schon der Blick in ein nahezu beliebiges aktuelles Magazin oder eine Tageszeitung lässt die Fülle von Fotografien sichtbar werden, die sich dieser vertrauten Ikonografie bedienen. Beispielhaft sei hier eine Fotografie des jungen Magnum-Fotografen Dominic Nahr erwähnt. Nahrs Fotografie entstand am 29. Januar 2011 in Kairo während der Proteste gegen das Regime Hosni Mubaraks (Abb. 30).



Abb. 30: Dominic Nahr: Kairo, 2011.

<sup>285</sup> Im Sinne einer Wechselbeziehung lässt sich mittlerweile ausmachen, dass sich Protestbewegungen aktiv an die Repräsentationsästhetik der Bildmedien richten. Sie haben die Bildmuster und Erwartung der Medien erkannt und machen diese zur Grundlage der Visualisierung ihrer Proteste. Vgl. Viehoff, Fahlenbach, 2003, S. 47 ff.

Die Gestik der zum Protest erhobenen Hände und des Schwenkens einer Fahne findet sich ebenso in Thomas Dworzaks Bild aus Georgien, das er im Oktober 2000 im Pankissi-Tal aufnahm und das tschetschenische Flüchtlinge zeigt, die gegen die russische Regierung demonstrieren (Abb. 31). Auch wenn die bildformalen Mittel beider Fotografien viel Übereinstimmung bieten, steht Dworzaks Fotografie symbolhaft für einen ganz anderen Konflikt, ebenso wie die Fotografie des Magnum-Fotografen Abbas von 1979, die bewaffnete Protestierende vor der US-Botschaft in Teheran zeigt, die aber mit den ausgestreckten Armen und den der Kamera zu sehen gegebenen Bannern, von denen eines die Freiheitsstatue zeigt, ebenso auf die bekannte Ikonografie verweist (Abb. 32).



Abb. 31: Thomas Dworzak: Pankissi-Tal, Duisi, Georgien, 2000.



Abb. 32: Abbas: Teheran, Iran, 1979.

Diese ikonografischen Bildmuster, die als Symbol des Protestes und der Abkehr von bestimmten gesellschaftlichen Normen fungieren, werden sogar von einer Werbekampagne für die Firma Diesel übernommen (Abb. 33). In der Keyzers Schwarz-Weiß-Fotografie sieht man ganz im Sinne der klassischen Ikonografie massenmedialer Inszenierungen symbolischer Protestaktionen eine Gruppe junger Menschen, die sich direkt auf den Fotografen zubewegt. Die Nähe der Kamera, die Gestik der Jugendlichen, ihre zum Teil geöffneten Münder sowie die zahlreichen stürzenden und schrägen Linien betonen die Dynamik der Aufnahme und belegen ein offenbar bewegtes Geschehen, das sich als Ausdruck des Protestes lesen lässt. Die Banner und Spruchtafeln, die die Demonstrierenden tragen, zeigen alle die identische Aufschrift ‚Respect your Mom‘. Dieser Imperativ konterkariert letztlich die Nähe der Kampagnenfotografie zu Pressebildern, die im Kontext politischer Demonstrationen entstehen, da sie zwar den Aufforderungsgestus dieser Protestkundgebungen übernehmen, aber auf der Bedeutungsebene einen Sachverhalt aufrufen, der weniger im Kontext politischer Protestbewegungen zu verorten wäre und mit der Aufforderung, die eigene Mutter zu respektieren, letztlich eher auf die Affirmation gesellschaftlichen Normen als auf deren Infragestellung zielt. Auch der mit rot-weißer Farbigkeit oben links in die Schwarz-Weiß-Fotografie eingefügte Slogan ‚Action! Or successful living‘ markiert die Grenze zwischen Presse- und Kampagnenfotografie.

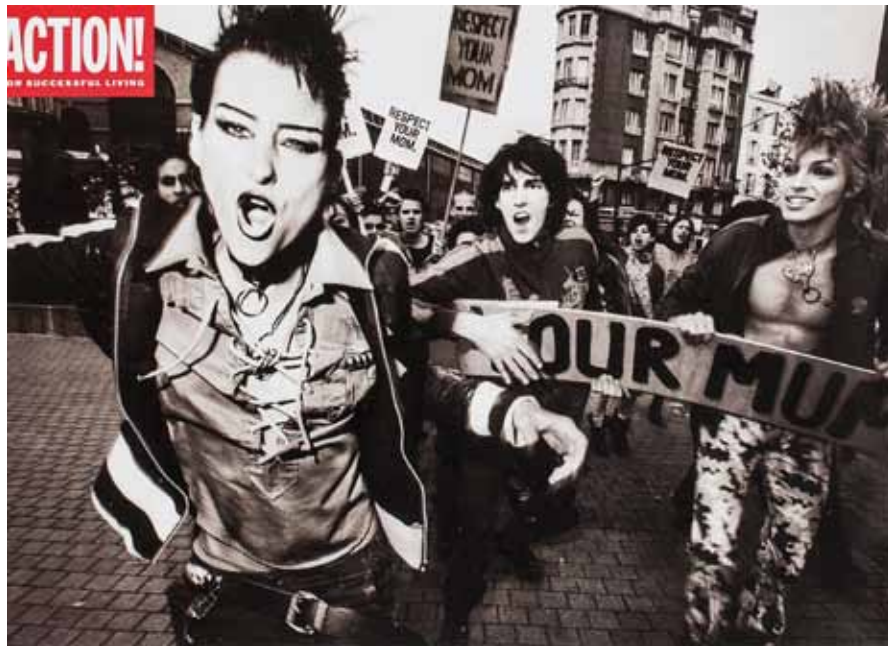


Abb. 33: Carl de Keyzer: Diesel Paris, April 2002, aus der Werbekampagne ‚Action! For Successful Living‘ für die Textilfirma Diesel.

Ursprünglich als getrennte Genres der Fotografie zu betrachten, übernimmt hier die Werbefotografie die Bildmuster der Pressefotografie. Sogar das Nüchternheit und Sachlichkeit evozierende Schwarz-Weiß, das über Jahrzehnte die Pressefotografie dominierte und sich dadurch eng mit der Druckerschwärze und dem Weiß des Zeitungspapiers verband, adaptiert Keyzer für die Diesel-Werbung, wobei zu beachten ist, dass der renommierte Magnum-Fotograf Carl de Keyzer ein Vertreter der klassischen Reportagefotografie ist, der nur gelegentlich Werbeaufträge realisiert. Vor allem der Slogan der Schriftbänder ‚Respect your Mom‘ ironisiert die Bedeutungsebene des Protestes, den der Bildtopos des Demonstrationszuges vermittelt.

Es gibt also Bildmuster, die bereits als Zeichen oder Symbole fungieren, indem sie abstraktere Kontexte wie den Protest gegen gesellschaftliche Normen, das Leiden von Kriegsoptionen, die Not der Bevölkerung, die Freude der Sieger etc. visualisieren. Da gerade das Thema des Leidens in der Pressefotografie besonders präsent ist, möchte ich an weiteren Beispielen die bildstrategische Vermittlung des Leidens der Bevölkerung verdeutlichen. Als Symbol des Hungerns, insbesondere um die Hungersnöte in vielen afrikanischen Ländern zu visualisieren, werden sehr häufig hungernde und leidende Kinder gezeigt. Zwei mit dem ‚World Press Photo Award‘<sup>286</sup> ausgezeichnete Pressefotos, eines aus dem Jahr 1980 und das als bestes Pressefoto des Jahres prämierte Bild aus dem Jahr 2005, setzen das Leiden durch die abgemagerte Hand eines hungernden Kindes ins Bild, die gleichsam als Pars pro Toto für das Leiden der Bevölkerung steht (Abb. 34 und Abb. 35).



Abb. 34: Michael Wells: Starving boy and missionary, Karamoja district, Uganda, April 1980, World Press Photo des Jahres 1980 und Abb. 35: Finbarr O'Reilly/Reuters: Niger, 1. August 2005, World Press Photo des Jahres 2005.

In O'Reillys Fotografie greift die Hand eines kleinen Kindes mit einer hilfeschekenden Geste an den Mund einer Frau, die – wie wir über die Bildunterschrift erfahren – die Mutter des Kindes ist und deren Gesicht formatfüllend aufgenommen wurde, sodass vom Kind nicht mehr als die Hand zu erkennen ist. Die 15 Jahre ältere Fotografie zeigt in der Nahaufnahme die weiße Hand eines Erwachsenen, die die ausgemergelte, dürre Hand eines Kindes gegriffen hat. Wie wir wiederum der Bildunterschrift entnehmen können, erweist sich die weiße Hand als die eines Missionars, der der Kamera mit der Art der Geste, in der er die kleine Hand ergriffen hat, die Folgen des Hungers zu zeigen scheint.

Auch ein Bild der Presseagentur AP, das anlässlich des eskalierenden Konflikts im Libanon am 22./23. Juli 2006 im ‚Hamburger Abendblatt‘ veröffentlicht wurde, vermittelt das Leid der Bevölkerung über abstrahierende und symbolisierende Bildmuster (Abb. 36). Im Bildvordergrund befindet sich eine alte, mit dunkler Kleidung verhüllte Frau, die ihre schmutzigen Arme und Hände um Hilfe flehend in die Höhe streckt. Im Hintergrund ist ein zerstörter Straßenzug zu erkennen. Die Geste der um Hilfe flehenden Frau und die Verwüstung im Hintergrund sind zu einem ikonografischen Zeichen der Hilflosigkeit geworden, das an keinen konkreten Ort gebunden ist. Allein der Bildunterschrift gibt Aufschluss darüber, dass sich die 77 Jahre alte Frau in Beirut befindet. Diese Fotografie aus dem Libanon folgt bestimmten Bildschemata, die kulturell gelernt das Bild der Hilflosigkeit transportieren und die uns in ähnlicher Form sehr häufig die Situation in Katastrophen- und Konfliktgebieten vermitteln. Durch ihre stete Wiederholung sind diese Bilder eher zu Symbolen geworden, als dass sie eine konkrete Zeugenschaft der Fotografie vermitteln.

<sup>286</sup> Mit dem ‚World Press Photo Award‘ werden seit 1955 alljährlich die besten Pressefotos des Jahres ausgezeichnet. Weitere Informationen zur Geschichte, Zielsetzung und zu prämierten Fotografien unter <http://www.worldpressphoto.org> und in Stephen Mayes (Hg.): World Press Photo. Der Spiegel der Kritik, Amsterdam, Den Haag, Düsseldorf 1995.





Abb. 36: Die 77 Jahre alte Beiruterin Asisa Ousairan betet zu Gott, dass er ihr aus der Stadt helfen möge, Beirut.

Die Bildtypologien und Bildschemata, die sich durch stete Wiederholung als Teil des kulturellen Gedächtnisses<sup>287</sup> etabliert haben, erweisen sich letztlich als Teil eines Zirkelschlusses: Weil sie vertraut erscheinen, müssen sie offenbar mit der Realität übereinstimmen und werden entsprechend geglaubt. Bestimmte Kontexte erfordern in dieser Folge immer wieder bestimmte bildliche Umsetzungsmuster. Somit ist nicht allein das Geschehen selbst Bezugspunkt der Pressefotografie, sondern auch die in diesem Kontext etablierte Bildsprache. Gerade Wettbewerben wie dem ‚World Press Photo Award‘ kommt in diesem Zusammenhang ein stark prägender Einfluss zu, weil sie bestimmte Bildnormen setzen und bestätigen und damit einen Vorbildcharakter haben, der bewusst oder unbewusst Einfluss auf die am Bildprozess Beteiligten nimmt.

Wie bereits die für die Visualisierungen von ‚Leid‘ beispielhaft vorgestellten Fotografien gezeigt haben, ist der Bezug auf ikonografische Bildtraditionen besonders häufig und offenkundig, wenn es um die Visualisierung einer emotionalen Symbolik geht. In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf Aby Warburg eingehen, der im Rahmen seines Mnemosyne-Projekts einen Atlas des kollektiven Bildgedächtnisses angelegt hat.<sup>288</sup> Für seinen Mnemosyne-Atlas versammelte Warburg kunst- und religionsgeschichtliches Bildmaterial aus zweieinhalb Jahrtausenden, das er auf großflächigen Tafeln zusammenstellte. In seinem Bilderatlas versuchte Warburg, das Bildmaterial zu ikonografischen Reihen und Bildkonstellationen zu gruppieren. Dabei sortierte er die Bilder nach unterschiedlichen visuellen Kriterien und suchte so die Verbindungen zwischen den verschiedenen Bildern offenzulegen.

*„Der Mnemosyne-Atlas hat die Aufgabe, die religiösen und künstlerischen Spuren aufzunehmen, in denen sich [...] ‚Dauerfunktionen‘ gebildet haben. Wie Religion und Kunst selbst ist der Atlas ein ‚Auffangspiegel‘ konnektiver und mnemischer Energien. Der Atlas ist weit mehr als Dokumentation, Interpretation, Wissen. In der Sammlung von Gestaltungen, in denen Affektenergien und formale Kontrolle zu einer Ausdruckszwang und Ordnungsbedürfnis gleichermaßen befriedigenden Balance gefunden haben, wird der Atlas auch zur Schatz- und Wunderkammer des kulturellen Gedächtnisses.“*<sup>289</sup>

<sup>287</sup> Auch Susan Sontag geht auf die Rolle des Visuellen für die Herausbildung des kulturellen Gedächtnisses ein. „For a long time – at least six decades – photographs have laid down the tracks of how important conflicts are judged and remembered. The Western memory museum is now mostly a visual one – photographs have an insuperable power to determine what we recall of events.“ Susan Sontag: Regarding the Torture of Others, in: New York Time Magazine vom 23. Mai 2004, <http://www.nytimes.com> (Zugriff: 27. Juli 2011). Nach Jan Assmann gelten gerade die sogenannten Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie als Träger unseres kollektiven Gedächtnisses. Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, München 1997.

<sup>288</sup> Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000. Sowie Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979.

<sup>289</sup> Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866–1929), in: Axel Michaels (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, München 1997, S. 133–157, zitiert nach: <http://www3.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf>, S. 32 (Zugriff: 1. August 2011).

Pathosformeln sind im Anschluss an Warburg bestimmte Motive und Darstellungsformen, die mit Rekurs auf das Formenrepertoire der Antike einen emotionalen Ausdruck symbolisieren. Als „historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks“<sup>290</sup> beschreibt Warburg die Rhetorik und Semantik körperbezogener Ausdrücke und bezieht sich mit dem Begriff der Pathosformel auf die „zu Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern“.<sup>291</sup>

Die Reaktualisierung von Pathosformeln, im Sinne von bildästhetischen Zitate, die einen emotionalen Ausdruck visualisieren, scheint für die Pressefotografie charakteristisch.<sup>292</sup> Gerade emotionalisierte und emotionalisierende Themen wie Leiden und Schmerz erscheinen in der fotojournalistischen Bildsprache extrem ritualisiert. Mit dem Rekurs auf ein ikonografisch vertrautes Formenrepertoire und die Wiederkehr emotionaler Symbolik werden diese Themen als einfach lesbare Symbole visualisiert, die der Betrachter als Teil des kulturellen Bildgedächtnisses unmittelbar wiedererkennt.

Beispielhaft sei hier das ‚World Press Photo‘ (Abb. 37) des Jahres 1997 angeführt.<sup>293</sup> Die sogenannte ‚Madonna von Benthala‘, eine Fotografie des Fotografen Hocine aus dem algerischen Bürgerkrieg, zeigt eine weibliche Figur, die am Boden sitzend von einer weiteren weiblichen Figur stützend und mitfühlend gehalten wird. Der Ausdruck emotionaler Trauer der ersten weiblichen Figur ist offenkundig, sie hat den Kopf zur Seite geneigt, ihr Blick ist nach innen gekehrt und der Mund klagend geöffnet. Die kopftuchtragende, weinende Frau im Bild erinnert an eine Darstellungsform christlicher Ikonografie, nämlich die Maria aus der Beweinung Christi. Hocines Pressefotografie, die er am 23. September 1997 nach dem Massaker in Bentalha in Algerien aufgenommen hat, zitiert damit die christlich-abendländische Bildtradition und reaktualisiert eine Pathosformel, die die weibliche Figur zum Sinnbild der Trauer und des Schmerzes werden lässt. Der ikonografische Verweis auf die Beweinung Christi bringt die Algerierin in motivische Korrespondenz zur Figur der Maria und legt die Deutung nahe, dass die Algerierin um ihre Kinder trauert. Der Rekurs auf das ikonografische Darstellungsmuster der Trauer verstärkt so die Symbolwirkung und vermittelt die Bedeutung unmittelbar.



Abb. 37: Hocine/AFP: Bentalha, Algier, Algerien, 23. September 1997, World Press Photo des Jahres 1997.

Wie Elke Grittmann und Ilona Ammann plausibel darlegen, lässt sich die

*„Aktualisierung von Pathosformeln [...] auch als Form der Entzeitlichung bezeichnen, die Bilder bleiben nur noch als Symbole für das Leid, das Elend, den Schmerz von Kriegen und Konflikten in Erinnerung“.*<sup>294</sup>

Ich schließe mich Elke Grittmanns und Ilona Ammanns These von der Reaktualisierung der Pathosformeln an, insofern der visuelle Anschluss von Pressefotografien an bestimmte ikonografische Muster Bilder von einfacher, symbolhafter und unmittelbarer Lesbarkeit generiert. Über Grittmann und Ammann hinaus ist es mir jedoch wichtig zu betonen, dass sich diese symbolhafte Lesbarkeit vor allem in ganz spezifischen kulturellen

<sup>290</sup> Warburg, 1979, S. 18.

<sup>291</sup> Böhme, 1997, S. 10.

<sup>292</sup> Vgl. auch Grittmann, Ammann, 2008, S. 314 f.

<sup>293</sup> Dieses Bildbeispiel findet sich auch in: Grittmann, Ammann, 2008, S. 315.

<sup>294</sup> Ebd., S. 316.



Rezeptionskontexten herstellt und damit als Ausdruck eines dominanten Mediendiskurses und einer Reproduktion hegemonialer Diskurse zu verstehen ist. Die Tatsache, dass ein im algerischen Bürgerkrieg aufgenommenes Bild einer trauernden Frau scheinbar unmittelbar im Sinne einer christlich-abendländischen Ikonografie als trauernde Mutter gelesen wird, obwohl die große Mehrheit der Bevölkerung des heutigen Algeriens islamischen Glaubens ist, verweist auf einen christlich dominierten Rezeptionskontext und macht deutlich, dass letztlich auch solche scheinbar eindeutigen Bilder immer einer Vieldeutigkeit verhaftet bleiben, da sie in einem anderen Zusammenhang durchaus anders oder zumindest weniger eindeutig und unmittelbar zu lesen wären.

Die spezifischen, sich im Medienkontext konstituierenden Wahrnehmungsmodalitäten ergeben sich nicht zuletzt aus den Wirkungen eines ununterbrochenen Bilderflusses, der uns rund um die Uhr über die verschiedenen Medienkanäle mit Bildern aktueller Ereignisse versorgt.<sup>295</sup> Der stete Bilderstrom, der uns Bilder immer nur im Kontext weiterer Bilder wahrnehmen lässt, muss notwendig zu einer Banalisierung und Reduzierung der Aufmerksamkeit führen. Die Bilder werden weniger gelesen und decodiert als vielmehr nur ‚gescannt‘, das heißt auf der Suche nach Auffälligem oder Besonderem überflogen.<sup>296</sup> Dies wird besonders deutlich, wenn man sich die Arbeitsbedingungen der meisten Bildredakteure vor Augen führt, die die Masse der Bilder, die sie für die Publikationen, für die sie arbeiten, auswählen, über digitale Datenbanken recherchieren. Ihre Auswahl nehmen die Bildredakteure dabei über Suchbegriffe vor, die sie in diese Datenbanken eingeben. Auf ihre Eingabe hin erhalten sie zumeist eine Vielzahl von Bildern unterschiedlichster Anbieter, die kleinformig auf ihren Bildschirmen angezeigt werden. Die journalistische Bildauswahl, die Bildredakteure vornehmen, vollzieht sich demnach im ersten Schritt über maximal 3 x 4 cm kleine auf dem Bildschirm abgebildete Fotografien, die erst in einem späteren Schritt ‚groß geklickt‘ und dann einer genaueren Prüfung unterzogen werden. Es wird deutlich, dass bestimmte bildformale Aspekte und Ästhetiken, nämlich solche, die auf eine leichtere Lesbarkeit der Bilder auch im kleinen Format setzen, gerade im ersten Schritt eher ausgewählt werden als beispielsweise Bilder mit einem komplexen Bildaufbau. Nicht zuletzt hierin liegt die Ursache, warum viele Bilder auf Schockeffekte setzen, da diese die Möglichkeit bieten, im ‚gescannten Bilderstrom‘ die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Insofern rücken gerade affektive Werte der Bilder in den Vordergrund.

*„Die Wahrnehmung [...] wird zu einer seltsamen Mischung aus Hyperemotionalität, Abstumpfung durch Banalisierung und Wiederholung und Gleichgültigkeit vor der Überfülle der Impulse. Dazu kommt das Fehlen der Erinnerung, die von dem kontinuierlichen Wechsel immer neuer Reize ausgelöscht wird.“<sup>297</sup>*

Bevorzugtes Terrain des Bildjournalismus ist daher das mit Emotionen affizierte Bild. Susanne Holschbach spricht in diesem Zusammenhang von einem „Stil des Humanen“.<sup>298</sup> Ich übernehme im Folgenden diesen Begriff zur Typologisierung einer auf Emotionen setzenden Bildsprache, weil mir Holschbachs Hinweis auf die für viele Pressefotografien charakteristische Emotionalisierung über eine spezifische Bildsprache wesentlich erscheint, auch wenn mir Holschbachs Begrifflichkeit des Stils letztlich zu sehr auf eine rein stilistische Komponente verweist. Der sogenannte ‚Stil des Humanen‘ setzt oftmals auf die Reaktualisierung bekannter Pathosformeln. Vor allem das Zeigen menschlicher

295 Diesem permanent anwachsenden Bilderfluss sehen sich gerade die im Kontext der Medien Arbeitenden mehr und mehr ausgesetzt. „Wir werden bei jedem Ereignis mit Bildmaterial sowohl von Agenturen als auch einzelnen Fotografen zugeschüttet. Die Bilder sind durch die digitalen Techniken sofort vorhanden“, sagt Petra Göllnitz, Bildredakteurin beim ‚Stern‘. Göllnitz, zitiert nach: Stefan Enders: Fotos, die vom Leben erzählen, in: FREELENS, Magazin für Fotojournalismus, 22 (2006), Heft 1, S. 4–14, hier S. 10.

296 Zum Begriff des ‚gescannten Bilderstroms‘ vgl. Yves Michaud: Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 26–33, S. 31 f.

297 Ebd., S. 31.

298 Vgl. Susanne Holschbach: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 23–30.



Abb. 38: Spencer Platt/Getty Images:

Beirut, 15. August 2006, World Press Photo des Jahres 2006.

Gefühle wie Trauer, Freude und Schmerz scheint der unmittelbarste Weg, um Gefühle beim Betrachter hervorzurufen und seine Aufmerksamkeit zu binden. So formuliert beispielsweise der ‚Stern‘ als eines der größten deutschen Reportagemagazine in einer Selbstdarstellung seiner Philosophie, er suche „die menschliche Seite der Nachricht“ zu zeigen.<sup>299</sup> Der Bildchef Andreas Trampe sagt hierzu in einem Interview mit der Zeitschrift ‚Photonews‘, dass es dem ‚Stern‘ wichtig sei, „greifbare Gesichter der Geschichte“ zu drucken, und „Stern-Optik“ bedeute, „eine Person zu einer Geschichte in ihrem authentischen Umfeld zu zeigen“.<sup>300</sup> Der ‚Stern‘ steht damit für eine Art 37-Grad-Journalismus, der bewusst eine Emotionalisierung über Bilder anstrebt. Auch wenn man die preisgekrönten Bilder der ‚World Press Photo Awards‘ der vergangenen Jahre Revue passieren lässt, werden die Bedeutung und Dominanz dieses ‚Stils des Humanen‘ sichtbar, der sich eines vertrauten ikonografischen Motivrepertoires bedient.<sup>301</sup>

So wurde beispielsweise eine Farbfotografie des französischen Fotografen Jean-Marc Bouju zum ‚World Press Photo‘ des Jahres 2003 gewählt (Abb. 39). Boujus Bild zeigt einen inhaftierten Iraker, der seinen vier Jahre alten Sohn in einem Kriegsgefangenenlager in der Nähe von Nadschaf im Irak tröstet und beschützt. Besondere Dramatik erhält das Bild durch einen Sack, der dem inhaftierten Vater über den Kopf gestülpt wurde, und durch die Bildkomposition, die die Betrachter die Szene durch eine Stacheldrahtabspernung sehen lässt – ein Hinweis darauf, dass dem Fotografen als Zeugen die Situation nicht ohne Weiteres zugänglich gewesen sein mag. Auch das ‚World Press Photo‘ des Jahres 2004 setzt auf die Vermittlung von Emotionen (Abb. 40).



Abb. 39: Jean-Marc Bouju/AP: An Najaf, Irak, 31. März 2003, World Press Photo des Jahres 2003 und Abb. 40: Arko Datta/Reuters: Cuddalore, Tamil Nadu, Indien, 28. Dezember 2004, World Press Photo des Jahres 2004.

Die Fotografie des indischen Preisträgers Arko Datta zeigt eine Frau, die sich als Ausdruck ihrer Trauer auf den Erdboden geworfen hat. Wie wir durch die Bildunterschrift erfahren, betrauert sie ein Familienmitglied, das dem Tsunami in Indien zum Opfer gefallen ist. Einen Hinweis auf die Leiche erhalten wir durch einen Arm, der im Anschnitt am linken Bildrand zu erkennen ist. Die Auswirkungen der Katastrophe werden im Bild in erster

<sup>299</sup> <http://www.gujmedia.de/portfolio/zeitschriften/stern/?card=profil> (Zugriff: 2. August 2011).

<sup>300</sup> Andreas Trampe im Interview mit: Sabina Riester: Durch Bilder sprechen. Von den Möglichkeiten redaktioneller Fotografie. Teil 4: ‚Fotos für die ganze Familie‘, Interview mit Andreas Trampe, in: Photonews 4 (2010), S. 16–17, hier S. 16.

<sup>301</sup> Interessanterweise bildet die mit dem ‚World Press Photo Award‘ 2007 ausgezeichnete beste Pressefotografie des Jahres 2006 eine Ausnahme. (Abb. 38: Spencer Platt, Getty Images, World Press Photo des Jahres 2006, 1. Preis, ‚Daily Life‘). Spencer Platts Fotografie zielt weniger auf die Vermittlung von Emotionen oder Schockeffekten, sondern vermittelt ein anderes, alltäglicheres Bild vom Krieg als das von trauernden, toten oder verletzten Menschen. Ähnlich verfährt Pietro Masturzos Fotografie, die als ‚World Press Photo‘ des Jahres 2009 ausgezeichnet wurde. Er zeigt Frauen, die am 24. Juni 2009 kurz nach den iranischen Präsidentenwahlen in der Abenddämmerung ihren Protest von den Dächern der Stadt rufen, und visualisiert damit eine Form des Protestes, die sich abseits der klassischen Protestikonografie positioniert.

Linie durch die emotionale Trauer um das Opfer zum Ausdruck gebracht und nicht durch die Darstellung der Leiche oder Verwüstungen als Folge des Tsunamis. Trost und Trauer sind häufig wiederkehrende Topoi der ausgezeichneten ‚World Press Photos‘. Als Trauernde werden besonders häufig Frauen oder Kinder gezeigt. So zeigt das Preisträgerbild des Jahres 2002 einen kleinen Jungen, der sich am Grab seines Vaters an dessen Hose klammert, die ihm von ihm als einziges geblieben ist. Der Vater war bei einem Erdbeben in der irakischen Provinz Qazvin ums Leben gekommen (Abb. 41). Auf dem ‚World Press Photo‘ des Jahres 1998 ist eine trauernde Frau zu sehen. Die Schwarz-Weiß-Fotografie der amerikanischen Fotografin Dayna Smith zeigt im Bildzentrum eine junge, verzweifelt wirkende Frau, die beim Begräbnis ihres Mannes, eines Soldaten der albanischen Befreiungsarmee, von Verwandten und Freunden getröstet wird (Abb. 42).



Abb. 41: Eric Grigorian/Polaris Images: Provinz Qazvin, Iran, 23. Juni 2002, World Press Photo des Jahres 2002' und Abb. 42: Dayna Smith/Washington Post: Izbica, Kosovo, 6. November 1998, World Press Photo des Jahres 1998.

Ikonografisch erinnert die von ihren Angehörigen umringte, im Bildzentrum sichtbare Frau an die Darstellung trauernder Frauen, die ähnlich der bereits oben erwähnten ‚Madonna von Benthala‘, die das Motiv der Beweinung Christi zitiert, auf malerische Umsetzungen zurückzuführen ist. Bereits das ‚World Press Photo‘ des Jahres 1964 von Don McCullin vermittelt einen ähnlichen Bildtypus. Don McCullin zeigt eine türkische Frau, die um ihren Ehemann trauert, der dem griechisch-türkischen Bürgerkrieg in Zypern zum Opfer fiel (Abb. 43).



Abb. 43: Don McCullin: Ghaziveram, Zypern, 1964, World Press Photo des Jahres 1964.

Gerade in Don McCullins Bild wird jedoch anders als bei Dayna Smith und Hocine weniger die zurückgenommene Trauer als die Dramatik betont. Leicht aus dem Bildzentrum nach links gerückt sehen wir eine Frau, deren verzerrierter Gesichtsausdruck und deren ringende Hände als Ausdruck ihres Schmerzes und ihrer Verzweiflung zu lesen sind. Sie wird von zwei Frauen gehalten, während ein kleiner Junge, dessen Mimik ebenfalls von Verzweiflung zeugt, seinen linken Arm nach ihr ausstreckt und ihre Hände berührt.

Im Hintergrund sind weitere Personen zu erkennen, unter ihnen eine weitere weinende Frau, die ein Kind auf dem Arm hält, sowie mehrere Personen, die eher als Beobachter der Szene erscheinen. Auch wenn die trauernde Frau leicht aus dem Bildzentrum nach links versetzt erscheint, so lässt sie sich doch als eine Gebärdefigur<sup>302</sup> begreifen, deren bildzentrale Dominanz charakteristisch für eine auf affektive Werte ausgerichtete Bildsprache ist. Über ihre Körperhaltung, Gestik und ihren Gesichtsausdruck verkörpern solche Figuren gleichsam an ihrem Körper bestimmte, über den konkreten Kontext hinausgehende, symbolische Bedeutungen und werden wie in McCullins Fotografie zur Verkörperung einer Emotion.

Die Pathosformel der weiblichen Gebärdefigur, die im Gegensatz zur Marienikonografie statt stiller Trauer einen dramatischen Gestus der Verzweiflung zum Ausdruck bringt, findet sich pointiert in einer Fotografie Micha Bar Ams, die er nach dem Massaker an 1.500 Palästinensern am 16. September 1982 im Flüchtlingslager in Sabra und Shatila aufgenommen hat (Abb. 44). Im Bildzentrum ist eine kopftuchtragende Frau zu erkennen, die beide Arme in dramatischer Geste weit ausstreckt. Ihr Gesicht ist schmerzverzerrt, der Mund weit geöffnet, die Augen halb geschlossen. In dieser Gestik des Entsetzens vermitteln sich der Schock und das Leid als eine emotionale Symbolik, die durch das Evozieren einer synästhetischen Wahrnehmung noch verstärkt wird. Der geöffnete Mund verweist synästhetisch auf das klagende Weinen oder Schreien der Trauernden. Ähnlich funktioniert dies in Edvard Munchs berühmtem Gemälde ‚Der Schrei‘ von 1893 (Abb. 45), das über das Entsetzen der Gebärde und die emotionale Symbolik wie kaum ein anderes Gemälde der Kunstgeschichte das Phänomen der Angst und Verzweiflung so unmittelbar zum Ausdruck gebracht hat.



Abb. 44: Micha Bar Am: Sabra & Shatila, Beirut, 1982 und Abb. 45: Edvard Munch: Der Schrei, 1893.

Ziel eines fotojournalistischen ‚Stils des Humanen‘ ist es, Emotionen beim Betrachter hervorzurufen. Der Realitätsgrad, das spezifische Wirklichkeitsversprechen bemisst sich bei diesen Aufnahmen weniger an der Sachlichkeit und Distanziertheit der Fotografien als an der Vermittlung von Echtheit, Unmittelbarkeit und Emotionalität. Hier eröffnet sich eine Unterscheidungsmöglichkeit dokumentarischer und authentisch wirkender Bilder. Der von Fotografien, die dem ‚Stil des Humanen‘ zuzuordnen sind, evozierte Realitätseindruck, entspricht nicht notwendig, aber oftmals eher dem Authentischen. Susanne Holschbach nennt den Begriff der „Realness“, womit sie den Eindruck authentischer Bilder bezeichnet, nahe am Geschehen zu sein.<sup>303</sup> Die Vermittlung von Authentizität im Sinne von „Realness“ erfordert besondere Bildstrategien. Die von Pressefotografien eingeforderten Kriterien des ‚guten Bildes‘, die die technische Präzision der Aufnahmen voraussetzen, werden angesichts einer authentischen Bildsprache oftmals unterlaufen.

<sup>302</sup> Zum Begriff der Gebärdefigur vgl. Martin Hellmond: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1: Vor dem Ersten Weltkrieg, Osnabrück 1999, S. 35–50.

<sup>303</sup> Holschbach, 2004, S. 29 f.



Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass auf der Ebene der bildnerischen Umsetzung der Anspruch auf Lesbarkeit seine Entsprechung im starken Bezug journalistischer Fotografie auf die handwerkliche Perfektion der Aufnahme findet. Die auf technische Präzision gründende Vorstellung vom ‚guten Bild‘, das als ein entscheidender Topos unter den am Bildprozess der Medien Beteiligten kursiert, bezieht sich auf Kategorien wie die Abbildung von Subjekten und des für die Aussage Wesentlichen im Zentrum des Bildes sowie die Forderung, dass Inhalte eindeutig erkennbar und lesbar sein sollen. Der Anspruch an eine ‚gute‘ Pressefotografie fordert die Einhaltung bestimmter formaler Kriterien wie eines geraden Horizonts oder der Bild- und Tiefenschärfe.<sup>304</sup> Nach Sandra Abend<sup>305</sup> tragen sogenannte ‚gute‘ Reportagefotos dazu bei, dass ein Ereignis überhaupt wahrgenommen wird.<sup>306</sup> Nichtsdestotrotz sind die Vorstellungen von einer ‚guten‘ Pressefotografie zeitlichen Veränderungen und Trends unterworfen.<sup>307</sup>

Im Gegensatz zu den Ansprüchen an ‚gute‘ Bilder sucht eine auf die Vermittlung von „Realness“ zielende Pressefotografie häufig gerade den gegenteiligen Effekt. Sie bedient sich formaler Mittel wie der Bewegungsunschärfe, starker Bildanschnitte und aus dem Bildzentrum gerückter Bildmotive, um zum Ausdruck zu bringen, dass das Bild schwer zugänglich war oder eher zufällig realisiert werden konnte. Auch die Position des Fotografen als Zeuge des Gesehenen, der Erfahrungen aus erster Hand zu vermitteln sucht, verändert sich angesichts solcher Bildmuster, da die Gegenwart eines Zeugen immer in Gefahr steht, die Situation zu verändern. Daher muss sich der Fotograf als Beobachter in diesen Zusammenhängen eher unsichtbar machen. Bilder von Amateuren oder Überwachungskameras erhalten im Kontext einer auf Unmittelbarkeit und Authentizität gerichteten fotografischen Bildnahme besondere Bedeutung.



Abb. 46: Adam Stacey: London, 7. Juli 2005. Der U-Bahn-Passagier Adam Stacey fotografiert nach der Bombenexplosion nahe der Kings Cross Station mit dem Handy eines Freundes wie sich Fahrgäste in Sicherheit zu bringen versuchen.

304 Dies sind genau die Kriterien, denen sich Robert Frank in seiner individuellen Adaption von Dokumentarfotografie widersetzt, indem er Bilder zeigte, die den Erwartungen an gelungene Fotografien widersprachen. Vgl. Kapitel 4.0.

305 Sandra Abend: *Photographie zwischen Kunst und Wahrheit*, Hilden 2005, S. 34.

306 Wesentlich für die mediale Wahrnehmung von Ereignissen sind neben der Visualisierung eines Ereignisses vor allem sogenannte Nachrichtenfaktoren. Zu diesen Nachrichtenfaktoren gehören Ereignismerkmale, die über die Publikationswürdigkeit eines Ereignisses bestimmen und damit als wesentliches journalistisches Auswahlkriterium fungieren. Ein Überblick über die Forschung zur Bedeutung von Nachrichtenfaktoren als journalistischen Auswahlkriterien findet sich in: Elke Grittmann: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*, Köln 2007. Ein 2008 realisiertes Forschungsprojekt der Universität Erfurt hat sich speziell mit der Spezifik von Nachrichtenfaktoren im Bildbereich beschäftigt. Vgl. Patrick Rössler u.a.: *Selection and impact of press photography: An empirical study on the basis of photo news factors*, in: *Communications* 36 (2011), S. 415–439. Als ein zentrales Ergebnis des Forschungsprojekts gilt die besondere Bedeutung des Faktors der Emotionalisierung für die journalistische Bildselektion, die das Vorhaben am Beispiel der Arbeit in der Bildredaktion des ‚Stern‘ untersucht.

307 So zeichnet sich die Bildsprache, die in den 90er-Jahren verstärkt Verwendung in den deutschsprachigen Magazinen fand, im Gegensatz zur starken Farbigkeit der Reportagefotografie der 80er-Jahre, wie sie z. B. der ‚Stern‘ gezeigt hatte, durch eine zurückgenommene Farblichkeit aus. Auch die häufigere Wahl größerer Aufnahmeformate war in dieser Zeit auszumachen. Eine Tendenz zur Verwendung von Mittelformatkameras war dabei offensichtlich. Solche technischen Voraussetzungen führten zu einem reduzierten Tiefenschärfebereich, der stilprägend wirkte. Gleichzeitig erschweren größere Aufnahmeformate dynamische, bewegte Bildauffassungen und bevorzugen daher statischere Kompositionen. In Folge dominierten in den 90er-Jahren eine offensichtlich geplante und gebaute Bildauffassung das Mediengeschehen (vgl. hierzu auch Enders, 2006). Diese Form der Bildauffassung existierte parallel zum beginnenden Boom der digitalen Kleinbildfotografie, die zu dieser Zeit mehr und mehr Bedeutung gewann und die die analoge Kleinbildfotografie im Fotojournalismus, vor allem das analoge Dia-Kleinbild, inzwischen nahezu vollständig abgelöst hat. Seit Mitte der Nullerjahre des neuen Jahrtausends haben die technisch immer besseren digitalen Kleinbildkameras in der Alltagspraxis der Presseberichterstattung andere Formate weitgehend in den Hintergrund gedrängt. Allein das immer schneller werdende Geschäft des globalen Bildermarktes verlangt eine zügige Bereitstellung von digitalen Bilddaten. Dies lässt sich besonders einfach über ein digitales Fotografieren realisieren. Fotografen, die weiterhin analog arbeiten, tun dies in erster Linie für ihre freien Projekte, Buch- oder Ausstellungsprojekte sowie Langzeitreportagen, und eher seltener im Auftrag von Magazinen.

Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass im Moment eines Ereignisses oftmals keine professionellen Fotografen anwesend sind, sodass Ereignisse wie die brennende Concorde in Paris, der Tsunami oder die Attentate in London 2005 zuerst von Laien fotografiert wurden, die mit Kamerahandys oder Digitalkameras die Möglichkeiten hatten, die Ereignisse im Moment ihres Stattfindens festzuhalten. Häufig werden solche Bilder von den Medien aufgegriffen und als Pressefotografien verbreitet, wie dies bei den Anschlägen in der Londoner U-Bahn 2005 geschah, als sich die BBC zahlreiche Aufnahmen von Fotoamateuren verschaffte und diese anschließend auf ihre Nachrichtenseite stellte (Abb. 46, Abb. 47).



Abb. 47: Brennende Concorde, Paris, 25. Juli 2000. Ein Tourist filmte die brennende Concorde beim Start.

Mittlerweile ist die Integration solcher Amateurbilder oder Stills aus Amateurvideos sehr verbreitet und akzeptiert, sodass es beispielsweise kaum eine Ausgabe des Nachrichtenmagazins ‚Der Spiegel‘ gibt, die nicht ein solches Bild zeigt.<sup>308</sup> Auch die Bilder von der Explosion des Reaktors I in Fukushima im März 2011 kreisten als Pressefotos um die Welt und gingen letztlich auf Ausschnitte aus einem Überwachungsvideo zurück. Über den Publikationskontext wird diesen Bildern eine Beleg- und Beweisfunktion zugesprochen, auch wenn manchmal wie im Beispiel der Explosion des Reaktors von Fukushima wenig zu erkennen ist. Die Folge von vier Einzelbildern aus dem Video zeigt eine unscharfe Sicht auf das Atomkraftwerk. Zu erkennen sind drei Reaktorblöcke, der eine im Anschnitt am rechten Bildrand, sowie zwei der Kühltürme. Die Bildabfolge gibt Aufschluss über eine offenbar stattfindende Explosion, auf die allein die größer werdenden Rauchwolken verweisen (Abb. 48).



Abb. 48: Explosion des Reaktors Fukushima I, März 2011, © Reuters.

<sup>308</sup> Vgl. beispielsweise das Still eines Amateurvideos von einem Anschlag in Daraa, Syrien, in: Der Spiegel 13 (2011), S. 88.



### 5.1.4 Pressefotografie als Ereignisfotografie

Gerade Pressefotografien, die dem ‚Stil des Humanen‘ zuzuordnen sind, zielen über den menschlichen Gefühlsausdruck auf die Vermittlung sensationeller und spektakulärer Ereignisse. In diesem Zusammenhang scheint mir eine Reflexion des Ereignisbegriffs und seiner spezifischen Adaption im Kontext journalistischer Fotografie sinnvoll.

Die von der Bildmaschinerie des Journalismus in Umlauf gebrachten Fotografien bezeugen zwar Ereignisse, indem sie diese zu sehen geben, aber sie kommentieren oder erklären diese nicht selbst. Die Bildschemata und Stereotypisierungen journalistischer Fotografie spiegeln ein spezifisches Verständnis des Ereignisbegriffs wider. Indem sich der Journalismus bestimmten Ereignissen in Bild und Text widmet, greift er spezifische Vorkommnisse aus einer Fülle weiterer heraus und vermittelt diese als berichtenswert, wesentlich und entscheidend. Wie ich weiter oben gezeigt habe, kommt den journalistischen Bildern bezogen auf ihre Versprachlichung, also ihre begleitende Ausstattung mit erklärenden Texten, in Bezug auf die Vermittlung eines Ereignisses besondere Bedeutung zu. Indem bestimmte Vorkommnisse als entscheidend herausgestellt werden, geht es um die Herstellung von Aufmerksamkeit und die Konstruktion von Bedeutung. Mit dem Ziel der Lesbarkeit wird den Rezipienten über eine medieninduzierte Maschinerie der Information suggeriert, dass sie durch die ausgewählten Ereignisse über das Wesentliche, das in der Welt vorgehe, Bescheid wüssten und dieses verstünden. Dieses Informationsdispositiv erweist sich dabei als ein politisches und ökonomisches Gefüge von Machtstrukturen.

Nach den Ausführungen Jacques Derridas verweigert sich jedoch gerade das Ereignis dem Verstehen.<sup>309</sup> Derrida bringt damit ein Verständnis des Ereignisbegriffs zum Ausdruck, das konträr zu dem journalistischen Begriffsverständnis und -gebrauch steht.

*„Aber es selbst, der Ort und die Bedeutung dieses ‚Ereignisses‘, bleibt so unaussprechlich wie eine Anschauung ohne Begriff, wie etwas Einzigartiges ohne Allgemeinheit am Horizont, ohne Horizont, ja, außerhalb der Reichweite für eine Sprache, die ihre Ohnmacht eingesteht und sich im Grunde damit begnügt, mechanisch ein Datum auszusprechen, es wie einen rituellen Gesang, ein verschwörerisches Gedicht, eine journalistische Litanei, ein rhetorisches Ritornell zu wiederholen und damit einzugestehen, daß sie nicht weiß, wovon sie spricht.“<sup>310</sup>*

Für Derrida ist das Ereignis ein Faktum, das sich dem Verstehen entzieht und an dem jeder Versuch der Bewältigung permanent scheitert. Indem das Ereignis etwas jenseits des Verstehens bezeichnet, erweist es sich in seiner Begriffslosigkeit als verletzend. Als begriffslos und verletzend offenbart das Ereignis eine Nähe zum Trauma.

*„In erster Linie bewahrt jedes Ereignis, das den Namen verdient, selbst wenn es ein ‚glückliches‘ ist, in sich etwas Traumatisierendes. Immer fügt es dem Zeitlauf der Geschichte eine Wunde zu, eine Wunde der Wiederholung ebenso wie eine der gewöhnlichen Antizipation aller Erfahrung. [...] Der Beweis des Ereignisses hat als tragisches Korrelat nicht etwa das, was derzeit passiert oder was in der Vergangenheit passiert ist, sondern das vor-laufende Zeichen dessen, was zu passieren droht. [...] Ein Trauma wird durch die Zukunft geschaffen, eher durch die Bedrohung eines künftig Schlimmen als durch eine vergangene und ‚beendete‘ Aggression.“<sup>311</sup>*

Ereignisse sind weder berechen- noch planbar, sie entziehen sich unserer vollständigen Beobachtung und sie befremden. Im Ereignen von Welt entzieht sich diese unserem vollständigen Zugriff.

<sup>309</sup> „Ein Ereignis ist zuerst, daß ich nicht verstehe. Es besteht darin, daß ich nicht verstehe: das, was ich nicht verstehe, und es ist zuerst, daß ich nicht verstehe, die Tatsache, daß ich nicht verstehe: mein Unverständnis.“ (Hervorhebungen im Original, K. F.) Jacques Derrida: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida, in: Jürgen Habermas, Jacques Derrida: Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin, Wien 2004, S. 117–178, hier S. 123.

<sup>310</sup> Ebd., S. 118.

<sup>311</sup> Ebd., S. 130 f.

Für die Pressefotografie erweist sich Derridas Begriffsverständnis des Ereignisses als einschneidend. Zum einen fungiert das Bild als Ort, an dem das begriffslose, verletzende Ereignis sichtbar zu werden scheint, zum anderen verdeckt das journalistische Bild zugleich das, was es sichtbar zu machen vorgibt. Da sich bei allem, was sich ereignet, immer etwas unserer Beobachtung und Darstellung entzieht, entlarvt sich der journalistische Anspruch, die Welt sichtbar und lesbar zu machen, notwendig als ein Scheitern, weil die Lesbarkeit der Welt, die Abbildbarkeit der Ereignisse nie vollständig gelingen kann. Insofern verharren die Pressefotografien immer in einer Ambivalenz zwischen Auf- bzw. Entdecken und Verdecken, zwischen Beschwören und gleichzeitigem Löschen des Schreckens.<sup>312</sup>

## 5.2 Künstlerische Aneignungen von Pressefotografie

Diese für Pressefotografien charakteristische Ambivalenz zwischen Entdecken und Verdecken konstituiert einen Riss zwischen dem Bild und dem Unsichtbaren, weil Pressefotografien das, was sie sichtbar machen, gleichzeitig löschen. Genau dieser Riss wird häufig zum Thema künstlerischer Strategien im Umgang mit dem Bildmaterial der Medien.

Pressefotografien haben Künstler immer wieder zu ästhetischen und bildtheoretischen Diskursen angeregt. Vor allem in der Kunst nach 1960 wurden die Bildstrategien der Pressefotografie künstlerisch aufgenommen und oftmals kritisch reflektiert. Beschäftigt man sich näher mit den künstlerischen Aneignungen von Pressebildern, so lassen sich verschiedene Formen der Auseinandersetzung unterscheiden.<sup>313</sup> Besonders häufig verwenden Künstler Pressebilder als direkte Grund- bzw. Vorlage ihrer Arbeiten. So haben beispielsweise Gerhard Richter und Sigmar Polke ähnlich wie der weiter oben bereits erwähnte Luc Tuymans Pressefotografien nachgemalt bzw. zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Malerei gewählt (Abb. 49 und Abb. 50).



Abb. 49: Sigmar Polke: Menschenmenge, 1969, schwarze Dispersion auf Leinwand, Kunstmuseum Bonn und Abb. 50: Gerhard Richter: Mondlandschaft II, 1968, Öl auf Leinwand, zweiteilig, Kunstmuseum Bonn.

<sup>312</sup> Vgl. hierzu auch Hartwig Fischer: Ohne Titel, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 12–23, S. 17.

<sup>313</sup> Zahlreiche Bildbeispiele zum künstlerischen Umgang mit Pressefotografie finden sich in den Ausstellungskatalogen: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen 2004, Essen 2004; Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005; Ausst.-Kat.: After the Fact, hg. von European Photography, Berlin Photography Festival, Berlin 2005; sowie Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, hg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin, Berlin 2011.

Mit der malerischen Aufnahme der für den Zeitungsdruck charakteristischen Rasterpunkte, die Sigmar Polke jedoch vergrößert und gröber erscheinen lässt, macht er deutlich, wie viel das Bild, das etwas zu sehen vorgibt, gerade nicht mehr zu zeigen vermag. Mag sich der Einzelne in einer Menschenmenge sowieso tendenziell auflösen, so sind in Polkes ‚Menschenmenge‘ die Konturen der einzelnen Personen kaum noch auszumachen und daher auch keine unterscheidbaren Individuen mehr sichtbar. Statt der wirklichkeitsvermittelnden Ebene der Bildvermittlung stellt Polke die Technik derselben in den Vordergrund.

In seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg imitiert Malcolm Morley malerisch die Doppelseite einer Pressefotografie mit entsprechender Bildunterschrift, Seitenzahlen und Seitenumbruch (Abb. 51). Nur sein Pinselduktus ist alles andere als fotorealistisch und konstituiert insofern eine starke Differenz zur fotografischen Bildvorlage. Indem Morley nicht Larry Burrows berühmte Fotografie aus dem Vietnamkrieg als Vorlage für sein Gemälde wählt, sondern die 1966 auf einer Doppelseite des ‚Life‘-Magazins abgedruckte Fotografie, setzt er sich mit dem Bild als bereits reproduziertem auseinander und artikuliert so das Verhältnis zwischen dem medialisierten Bild und der malerischen Bezugnahme.



Abb. 51: Malcolm Morley: At a First Aid Center in Vietnam, 1971, Öl auf Leinwand, The Eli and Edythe L. Broad Collection

Auch Andy Warhol hat Pressefotografien als Grundlage seiner eigenen Arbeiten verwendet. Bei ihm geht es jedoch weniger um eine malerische Imitation oder Umsetzung als um eine Reproduktion des Ausgangsmaterials. Vor allem seine seriellen Siebdrucke von Unfallbildern sind charakteristisch für dieses Verfahren, das ein und dasselbe Pressebild über das Verfahren des Siebdrucks mit leichten Ausschnitts- und Farbvariationen multipliziert und reiht (Abb. 52 und Abb. 53).



Abb. 52: Andy Warhol: Optical Car Crash, 1962, Siebdruck auf Leinwand, Kunstmuseum Basel und  
Abb. 53: Andy Warhol: Five Deaths Seventeen Times in Black and White, 1963, Siebdruck, Acryl und  
Bleistift auf grundierter Leinwand, zweiteilig, Kunstmuseum Basel.

Thomas Demand setzt sich ebenfalls mit Pressefotografien auseinander. Auch er fertigt keine 1:1-Kopien an, sondern konstituiert wie die malerischen Auseinandersetzungen von Tuymans, Polke und Morley eine Differenz zum Original. Demand baut für seine künstlerischen Umsetzungen des Presseausgangsmaterials extrem aufwendige Nachbildungen der in den Pressefotografien dargestellten Szenerien aus Papier. Diese erheben jedoch keinen Anspruch, realitätsidentisch zu sein. In seinen Nachbauten bedient sich Demand verschiedener Vermittlungsebenen, indem er Pressefotografien als Vorlage seiner Modellbauten verwendet, in denen er die Orte bzw. Räume der Ausgangsfotografien exakt, aber menschenleer aus Papier nachbaut. Diese Nachbauten wiederum markieren nur eine Übergangsphase. Nachdem Demand sie fotografisch festgehalten hat, zerstört er sie wieder. Endprodukt seiner Arbeit ist damit wieder eine Fotografie. Demand produziert Erinnerungsbilder, die an Bilder des kulturellen Gedächtnisses anknüpfen. In Kapitel 6.5 werde ich mich intensiver mit Thomas Demands künstlerischem Verfahren auseinander setzen (Abb. 54).

Abb. 54: Thomas Demand: Badezimmer, 1997, C-Print/Diasec.

Um das Verwischen der Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit geht es auch in der Filmcollage „Just like the movies“ des Künstlers Michal Kosakowski von 2006. Für seine Videoarbeit kombiniert Kosakowski Nachrichtenbilder vom 11. September mit Sequenzen aus Spielfilmen, die das Ereignis gleichsam vorweg zu nehmen scheinen. In seiner Collage kombiniert Michal Kosakowski die beiden Bildwelten so, dass er genau ihre ästhetische Nähe betont und lässt die fiktive Spielfilmwelt und die Nachrichtenbilder





damit inszenatorisch ineinsfallen. So wirken die Bilder der Spielfilme wie die fiktiven Vorlagen der späteren Nachrichtenbilder und sind von den realen Nachrichtenbildern kaum zu unterscheiden. Die Arbeit macht deutlich, dass Bilder vermeintlich Wirklichkeit abbilden, aber immer auch eine eigene Realität erzeugen, denn nicht die Wahrheit der Repräsentation kann erfasst werden, sondern nur ihre Effekte (Abb. 55 und Abb. 56).

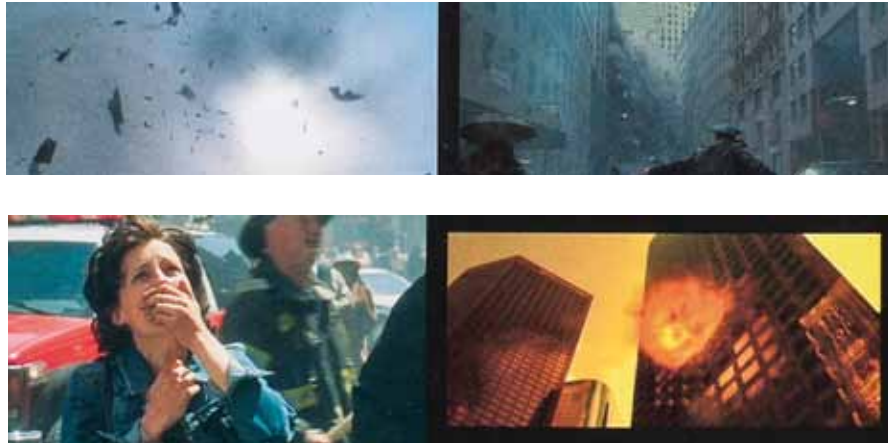


Abb. 55: Michal Kosakowski: Just Like the Movies, 2006, Videostill und Abb. 56: Michal Kosakowski: Just Like the Movies, 2006, Videostill.

Neben der künstlerischen Praxis, die das Material der Pressefotografie als Ausgangspunkt der eigenen Bearbeitung verwendet, sei diese malerisch oder fotografisch, gibt es zahlreiche Künstler wie Hans-Peter Feldmann oder in seinen neueren Arbeiten auch Wolfgang Tillmans, die Pressefotografien, häufig in Form von Zeitungsausschnitten, als dokumentarisches Material direkt für bestimmte Werke, Installationen, Ausstellungen oder Bücher verwenden.

Sarah Charlesworths Arbeit markiert einen Übergang zu den Verfahren, die Pressematerial als Ausgangspunkt der eigenen Bearbeitung wählen, weil sie das Material der Presse zwar direkt nutzt, aber durch eine Methode des Verdeckens und Übermalens Einfluss nimmt. Für ihre Serie ‚Modern History‘ verwendet Charlesworth die Titelseiten internationaler Tageszeitungen (Abb. 57).



Abb. 57: Sarah Charlesworth: Modern History, 1977–1979, April 21, 1978, 45 Schwarz-Weiß-Positivdrucke, verschiedene Formate.



Mit weißer Farbe überdeckt sie die Textspalten der Titelseiten, sodass nur noch Titelzeile, Datum und Bilder stehen bleiben. In einem nächsten Bearbeitungsschritt fotografiert Charlesworth die Seiten und fasst die jeweiligen Titelseiten desselben Datums zu einer Serie zusammen. Durch die Isolation der Bilder vom Text und die Konfrontation der in unterschiedlichen Medien publizierten Bilder miteinander vermittelt Charlesworths Arbeit einen Eindruck, welche Funktionen Pressebilder im Kontext der Tagespresse vermitteln können und welcher unterschiedliche Stellenwert ihnen in verschiedenen Medien beigemessen wird. Durch das Trennen von Text und Bild setzt Charlesworth an einer für die Pressefotografie zentralen Konstitutionsbedingung an, da, wie ich weiter oben gezeigt habe, Pressebilder ihre eindeutige Lesbarkeit in erster Linie über ihre Versprachlichung erlangen. Durch die Konzentration aufs Bild führt Charlesworth ein Irritationsmoment ein, das die Bilder einer Polysemie überlässt, die die Textkopplung sonst tilgt.

Im Gegensatz hierzu verwendet Wolfgang Tillmans für seine Arbeit *Soldiers. The Nineties* das aus Zeitungen gesammelte Bildmaterial direkt, das heißt unbearbeitet. Für *Soldiers. The Nineties* kombiniert Tillmans eine Vielzahl von Zeitungsausschnitten mit Soldaten- und Polizistendarstellungen in stark variierender Größe und, je nach Ausstellungs- oder Publikationskontext, in wechselnder Zusammenstellung (Abb. 58). Der Topos des Soldatenfotos war Tillmans nach seinen eigenen Aussagen als ein eigenständiges Genre im Kontext der Presse aufgefallen.<sup>314</sup> Der Prozess des Sammelns verbindet sich bei Tillmans mit der Idee einer kritischen Dokumentation, die er weitgehend textfrei präsentiert und deren Kommentarebenen die spezifische Auswahl und Anordnung bilden. In seine Zeitungsausschnittssammlung integriert Tillmans eigene Fotografien, die sich jedoch nicht ohne Weiteres identifizieren lassen und somit als Teil der gesamten Bildsammlung erscheinen.



Abb. 58: Wolfgang Tillmans: *Soldiers. The Nineties*, V, 2005, mehrteilige Installation von Tintenstrahldrucken und Farbfotokopien.

<sup>314</sup> „Als ich Mitte der Neunziger in New York lebte, war ich erstaunt über die Regelmäßigkeit von Soldatenfotos auf der Titelseite der New York Times. Fotos, die tatsächlich nichts weiter sagten, als: hier ist ein attraktiver junger Mann in Uniform. Denn was die Bilder einte, sowohl in den amerikanischen wie europäischen Zeitungen, aus denen ich anfang die Bilder zu sammeln, war die Tatsache, dass die Männer nie irgendetwas Bemerkenswertes taten. [...] Das Soldatenfoto in den Neunzigern ist mir als eigener Nachrichtenbildtypus aufgefallen. Es passiert nichts, man kennt die abgebildeten Personen nicht.“ Wolfgang Tillmans, zitiert nach Diers, 2005, S. 42.

Die Methode des Sammelns steht auch im Zentrum der Arbeiten von Hans-Peter Feldmann, an den Tillmans methodisch und ästhetisch anknüpft. Bereits seit Beginn der 70er-Jahre hat Feldmann das Thema des Sammelns und Kombinierens künstlerisch umgesetzt und dabei ein Verfahren der Interpretation durch Akkumulation, Kombination und Konfrontation ausgearbeitet (Abb. 59). In seiner Arbeit ‚Der Überfall‘ von 1975 versammelt Feldmann die Zeitungsbilder zu einem Banküberfall mit Geiselnahme, der in der Kleinstadt Heiden stattfand. In seiner die Chronologie der Ereignisse aufgreifenden Zusammenstellung der in verschiedenen Zeitungen veröffentlichten Bilder fallen vor allem die Unterschiede in der Reproduktion der Bilder bezogen auf den jeweiligen Bildausschnitt ins Auge.



Abb. 59: Hans-Peter Feldmann: Der Überfall, 1975, 26 Reproduktionen von Pressebildern, verschiedene Formate.

Die bisher genannten künstlerischen Beispiele, so unterschiedlich sie auch sein mögen, zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie sich mit Pressefotografien auseinandersetzen, aber keine fotojournalistischen Methoden übernehmen. Mit Allan Sekula und Bruno Serralongue möchte ich zwei Fotografen anführen, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit Pressefotografien anstreben, indem sie selber Methoden einsetzen, die sich am Fotojournalismus orientieren oder diesem zumindest ähneln.

Allan Sekula selbst spricht bezogen auf seine Fotoserie ‚Waiting for Tear Gas‘ (Abb. 60) von einem „Anti-Fotojournalismus“,<sup>315</sup> der seine Arbeit charakterisiere. Für seine Fotoinstallation begleitet Sekula im Dezember 1999 Demonstranten, die anlässlich der Jahrestagung des World Economic Forum in Seattle gegen die Auswirkungen der Globalisierung protestieren. Anders als die Arbeitsweise der meisten Reporter, die im Auftrag der Medien handeln, arbeitet Sekula sozusagen unter erschwerten Bedingungen:

*„Die Arbeitsidee war, mich, wenn es sein musste, vom Morgengrauen bis drei Uhr nachts mit dem Strom des Protests zu bewegen – und die Flauten, das Warten und das Geschehen am Rand der Ereignisse aufzunehmen. Die Faustregel für diese Form des Anti-Fotojournalismus: kein Blitz, kein Zoomteleobjektiv, keine Gasmaske, kein Autofokus, kein Presseausweis und kein Druck, auf Teufel-komm-raus das eine definitive Bild dramatischer Gewalt einzufangen.“*<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Allan Sekula, zitiert nach Fischer, 2005, S. 20.

<sup>316</sup> Nora Berning: Alternative Erzählformen im Fotojournalismus. Das kanadische Foto-Festival ZOOM und die narrative Kraft des Anti-Fotojournalismus, in: ReporterForum, 13. Februar 2012, [http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Theorie/Alternative\\_Erz%C3%A4hlformen\\_im\\_Fotojournalismus\\_BERNING.pdf](http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Theorie/Alternative_Erz%C3%A4hlformen_im_Fotojournalismus_BERNING.pdf) (Zugriff: 21. Juli 2012).



Abb. 60: Allan Sekula: Waiting for Tear Gas, 1999–2000, Dia-Projektion (81 Dias).

Für die Präsentation seiner Fotografien wählt Sekula aus dem entstandenen Material 81 Bilder für eine geloopte Diainstallation: eine Fülle von Bildern, mit der keine Reportage in den gängigen Medien veröffentlicht würde. Die Betrachter sehen sich mit einem umfassenden Zyklus dokumentierender Bilder konfrontiert, dem es eindeutig nicht um spektakuläre Einzelbilder, sondern um die komplette Reihe geht. Insofern distanziert sich Sekula von fotojournalistischen Ansprüchen, für die sich seine Serien als zu komplex und weitläufig erweisen. Anders als der fotojournalistische ‚Stil des Humanen‘ suchen sie nicht auf den ersten Blick zu fesseln, wirken wenig emotionalisierend, schockierend, spektakulär oder gar exotisch. Mit seiner Arbeit entfernt sich Sekula von den Gesetzen des Fotojournalismus, auch wenn seine Tätigkeit als eine Art fotografische Berichterstattung vor Ort der eines Fotojournalisten ähnelt. Stattdessen thematisiert er die Schnittstelle zwischen der Fotografie als Dokument sozialer Realitäten und ihren Möglichkeiten im Kontext künstlerischer Auseinandersetzungen.

Auch die Arbeitsweise von Bruno Serralongue scheint auf den ersten Blick an eine fotojournalistische Praxis anzuknüpfen (Abb. 61). In Chiapas begleitet Serralongue 1996 eine mehrtägige Großveranstaltung, die als eine Art Vorläufer des World Social Forum initiiert wurde. Vor Ort benutzt Serralongue für seine Fotografien eine Großformatkamera, die ein Stativ erforderlich macht. Serralongue wählt damit eine überraschend schwerfällige und umständliche technische Ausrüstung, weil sie jedes spontane Agieren des Fotografen unterbindet, und entfernt sich so allein durch seine technischen Voraussetzungen von einem klassischen fotojournalistischen Arbeiten. Bei genauerem Hinsehen erinnern seine Aufnahmen in ihrer technischen Qualität auch eher an sorgfältig realisierte Studioaufnahmen. Gerade bei großformatigeren Reproduktionen wird die Komplexität der Bilder deutlich, die bezogen auf die Ereignisse, die sie zu sehen geben, eher unspektakulär wirken und damit ähnlich wie Sekulas Fotografien eine journalistische Bildsprache, die sich an spektakulären und damit im Medienkontext berichtenswerten Ereignissen orientiert, negieren.

Gerade bei den zuletzt genannten Arbeiten ist es schwierig, abgesehen vom Präsentationskontext auf den ersten Blick eine klare Unterscheidung zwischen künstlerischen Arbeiten und Pressefotografien vorzunehmen. Das Verwischen der Bildgattungen scheint hier am weitesten fortgeschritten und macht deutlich, wie problematisch der Versuch einer



Abb. 61: Bruno Serralongue: Vollversammlung in Realidad, Chiapas, 1996, Ilfochrome Classic auf Aluminium.

klaren Abgrenzung verschiedener Genres oder Verwendungskontexte wäre. Und dennoch ist mir wesentlich zu betonen, dass künstlerische Auseinandersetzungen wie die von Sekula oder Serralongue immer die Möglichkeit haben, im Gebrauch des Mediums zugleich dessen Funktionen herauszustellen und damit den Blick auf die spezifischen Arbeitsweisen eines Mediums zu lenken. Sekulas und Serralongues Fotoarbeiten machen dies insofern deutlich, als ihre Arbeitsweisen dem Fotojournalismus einerseits sehr verwandt sind und andererseits durch einen Prozess der künstlerischen Verschiebung über das Negieren spektakulärer Bilder dessen Funktionen offenlegen.

Für die hier vorgestellten künstlerischen Arbeiten ist die Auseinandersetzung mit der Pressefotografie ein wesentlicher Teil ihres künstlerischen Konzepts. Die verschiedenen künstlerischen Aneignungs- und Bearbeitungsstrategien von Pressebildern provozieren, wie wir gesehen haben, oftmals andere Blickweisen auf das Bild und seine medien-spezifischen Besonderheiten, indem sie die bildeigenen Qualitäten der Bilder in den Vordergrund rücken und damit eine Reflexionsebene einführen, die über eine von der journalistischen Fotografie intendierte Wirklichkeitsvergewisserung hinausgehen, diese sogar infrage stellen. Michael Diers stellt in diesem Zusammenhang Bildern, „welche die Welt nur bedeuten“, Bilder der Kunstproduktion gegenüber, „welche die Welt, einbegriffen die Welt der Allerweltsbilder, deuten“:

*„So entstehen seit den 1960er Jahren neben der Kunst über Kunst vermehrt Bilder über Bilder, die sich der so genannten Bilderflut nicht nur entziehen, sondern ihr explizit entgegenstellen. Wo dies gelingt, werden die medien-spezifischen Besonderheiten und Defizite der Alltagsbilder herausgestellt und bewusst gemacht.“<sup>317</sup>*

Diers begreift hier den künstlerischen Zugriff als einen, der im Gegensatz steht zu den in konkrete Anwendungskontexte integrierten Bildern, die auf uns über die sogenannte Bilderflut einströmen. Seine Formulierungen, die von Bildern sprechen, die ,die

<sup>317</sup> Diers, 2005, S. 37.



Welt bedeuten', und solchen, die sie ,deuten', halte ich jedoch für überaus problematisch. Zwar würde ich mich seiner Analyse insofern anschließen, als sie den Bild reflektierenden Ansatz vieler im Kunstkontext rezipierter Bilder betont, aber eine Sicht auf die in den Medien zirkulierenden Fotografien im Sinne von Bildern, die ,die Welt bedeuten', greift mir zu kurz. Eine solche Formulierung scheint die Bildpolitik, in die die Bilder eingebunden sind, zu negieren und leugnet damit die Anordnung von Bildern, ihre Gemachtheit, ihr Verwobensein in Herrschaftsdiskurse.

Bei den oben angeführten Beispielen ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem journalistischen Bildgebrauch und seiner auf das Dokumentarische zielenden Ausrichtung im Sinne einer Bildkritik oder einer kritischen Ökonomie des Bildes nachzuvollziehen, sei es durch die Betonung der Technik der Bildvermittlung zuungunsten der wirklichkeitsversprechenden Ebene der journalistischen Bildvermittlung wie bei Polke oder durch das Thematisieren der Differenz zwischen medialisiertem Bild und malerischer Bezugnahme wie bei Morley und Tuymans. Gerade das Aufgreifen einer Vorlage, deren exakte 1:1-Kopie bewusst verfehlt wird und die eine Differenz zwischen journalistischer und künstlerischer Bildfindung eröffnet, ist charakteristisch für die künstlerische Bildkritik an der Pressefotografie.<sup>318</sup> Auch das unter anderem von Sarah Charlesworth vorgeführte Trennen von Bild- und Textebene, die im journalistischen Umfeld so gut wie immer verbunden erscheinen, reflektiert die Konstitutionsbedingungen einer eindeutigen Lesbarkeit und Abbildbarkeit von Ereignissen als Voraussetzung der Instrumentalisierung von Bildern im journalistischen Kontext.<sup>319</sup>

### 5.3 „Near Documentary“ – Jeff Walls Fotografien zwischen Dokumentation und Inszenierung

Im vorangegangenen Kapitel habe ich herausgestellt, dass sich zahlreiche Künstler mit dem Dokumentarischen über das Medium der Pressefotografie in ihren Arbeiten beschäftigt haben. Bei aller Vielfalt der künstlerischen Aneignung von Pressefotografien hat sich dabei gezeigt, dass die künstlerische Form der Auseinandersetzung vielfach die Möglichkeit bietet, im Gebrauch des Mediums zugleich dessen Funktionen herauszustellen und damit den Blick auf die spezifischen Arbeitsweisen des Mediums Fotografie zu lenken. Im Verhältnis von Fotografie, Kunst und Dokumentarismus machen die im Kunstkontext verorteten Arbeiten Prozesse der Bedeutungskonstruktion von Fakten erfahrbar, indem sie diese Prozesse aufgreifen und anregen, aber auch wieder irritieren. Insofern wird bei ihnen das Ineinandergreifen von Konstruktion und Dekonstruktion dokumentarischer Wirklichkeitsversprechen offenbar. Im Folgenden werde ich am Beispiel des Fotokünstlers Jeff Wall seine spezifische Rezeption der dokumentarischen und fotojournalistischen Fotografie vertiefen.

Jeff Wall ist als Künstler gegen Ende der 70er-Jahre mit großformatigen Diapositiven bekannt geworden, die er – von hinten beleuchtet – in Aluminium-Leuchtkästen präsentiert. Seit 1996 entstehen daneben zunehmend auch großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien. Meist zeigen Walls Fotografien inszenierte Szenen in einem vertraut anmutenden urbanen Ambiente, die an der Schnittstelle von Dokumentation und Inszenierung zu verorten sind.

<sup>318</sup> Wie ich in Kapitel 6.5 zeigen werde, macht Thomas Demands Verfahren des Umgangs mit Bildern des kollektiven Medientgedächtnisses dies besonders deutlich.

<sup>319</sup> Bezogen auf das Trennen von Bild- und Textebene in künstlerischen Umsetzungen wäre auch eine Untersuchung der Arbeit Eva Leitoffs 'Postcards from Europe' interessant. In ihrer Arbeit setzt sich Eva Leitolf mit dem Umgang europäischer Staaten mit den Außengrenzen der Europäischen Union auseinander. Indem sie auf besondere Ereignisse rekurriert, die sich an diesen Außengrenzen zugetragen haben, diese Orte aber lange nach den eigentlichen Ereignissen fotografiert und zudem Texte zu den Ereignissen zusammenträgt, die sie getrennt von den Bildern auf kleinen bildlosen Postkarten präsentiert, kombiniert sie mit Bild und Text verschiedene Betrachtungsweisen von Welt und lässt diese ohne Anspruch auf ein illustratives Verhältnis von Bild und Text getrennt voneinander wirken. Sie stellt damit die Frage, wie sich Bedeutung herstellt und wie sich Text und Bild aufeinander beziehen und gegebenenfalls verändern. Im Verhältnis von Fotografie, Text, Dokumentarismus und Kunst lotet sie so die Grenzen des Abbildbaren aus.



Im Jahr 2000 entstand die Farbfotografie ‚Man with a Rifle‘ (Abb. 62). Sie zeigt eine vom Sonnenlicht beschienene Straße mit parkenden Autos und vereinzelt vorbeiflanierenden Passanten. Die auf den ersten Blick unspektakulär wirkende Szene erhält durch eine männliche Figur am Rande eines sandigen Parkplatzes eine neue Konnotation. Der Mann steht in die Knie gebeugt, mit einem angewinkelten und einem ausgestreckten Arm, als halte er ein Gewehr in den Händen, mit dem er auf die Passanten auf der gegenüberliegenden Straßenseite zu zielen scheint.



Abb. 62: Jeff Wall: Man with a Rifle, 2000, Transparency in Lightbox.

Jedoch verweist allein die Körperhaltung des Mannes auf eine Schusshaltung. Die Waffe, die er in den Händen zu halten scheint, ist rein imaginär und auch das offenbar anvisierte Ziel auf der anderen Straßenseite lässt sich bei genauerem Hinsehen nicht ausmachen, weil sich in der Schusslinie der imaginären Waffe nichts erkennen lässt, dem ein Schuss gelten könnte. So entsteht ein seltsamer Bruch zwischen der Haltung des Mannes und der umgebenden Szenerie, die keine Verbindung zu seiner bedrohlichen Geste nahelegt. Keiner der Passanten scheint seine Schusshaltung zu bemerken oder auf diese zu reagieren. Wenn man zunächst den Titel der Fotografie ‚Man with a Rifle‘ liest, erwartet man, die Waffe in den Händen des Mannes zu sehen. Zu erkennen sind jedoch allein Anspielungen und Verweise. Der Titel der Fotografie, der das Thema der Schusssituation aufnimmt, verweist auf etwas Imaginäres, da das vom Titel genannte Gewehr allein durch die Körpersprache des Mannes evoziert wird.

Die Fotografie soll auf ein von Jeff Wall beobachtetes reales Ereignis rekurrieren. Während der Künstler im Auto vorbeifuhr, sah er angeblich einen Mann, der so tat, als schieße er, ohne eine Waffe in den Händen zu halten.<sup>320</sup> Diese Form von Ideenfindung und Bildentstehung ist charakteristisch für Jeff Wall, dessen Fotografien häufig auf zufällige Beobachtungen alltäglicher Begebenheiten zurückgehen. Oftmals handelt es sich bei

<sup>320</sup> Zur Ideenfindung der Fotografie vgl. Sandra Abend: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit, Hilden 2005, S. 38 f.

Walls fotografischen Sujets um die Reflexion eines beobachteten Geschehens, welches zunächst alltäglich oder sogar trivial erscheinen mag, das über die künstlerische Bearbeitung aber eine besondere Bedeutung erlangt.

*„For twenty years now, Wall's tableaux have been reconstructions of things seen, micro-events, gestures and situations. He literally 'recomposes' what had caught his attention elsewhere; thus the process of composition replaces snapshot recording. Tattoos and Shadows and Man with a Rifle are two images of this kind, like Morning Cleaning [...] and Office Hallway [...].“*<sup>321</sup>

Auch Wall selbst bestätigt dieses Vorgehen, wenn er sagt: „Häufig rekonstruiere ich für meine Fotoarbeiten Szenen, die ich gesehen habe.“<sup>322</sup> Über den spezifischen Entstehungsprozess vieler Bilder Jeff Walls, der auf ein beobachtetes Geschehen der Alltagsrealität zurückgeht und dieses zur Grundlage einer fotografischen Inszenierung macht, lassen sich Walls Fotografien als ‚imaginäre Abbilder‘ der Realität lesen. Durch die zeitliche Verschiebung vom Beobachteten hin zur erinnernden, künstlerischen Inszenierung erfahren diese ‚imaginären Abbilder‘ zahlreiche Modifizierungen und Transformationen. Dennoch lässt sich ihnen ein spezifischer Abbildstatus zuweisen, der eine Nähe zum Dokumentarischen eröffnet, weil zumindest Fragmente des Ideen stiftenden, beobachteten Ereignisses erhalten bleiben.

Betrachtet man den konkreten Entstehungsprozess von ‚Man with a Rifle‘, wird noch eine weitere Nähe der Fotografie zum Dokumentarischen deutlich. Mit der fertigen Fotografie vermittelt sich dem Betrachter eine intakte, einheitliche Bildoberfläche, ein ‚tableau‘,<sup>323</sup> dessen digitale Montage aus einer Vielzahl einzelner Bilder der fertigen Fotografie nicht mehr anzusehen ist. Über Wochen und Monate fotografierte Jeff Wall von einer festen Kameraposition aus unter genau definierten Witterungs- und Lichtbedingungen die Akteure und ihre Umgebung. Aus der Vielzahl an Einzelbildern fügte er am Computer ein für den Betrachter nicht als solches zu erkennendes Kompositbild zusammen (Abb. 63). Wall selbst zieht eine Verbindungslinie der in den Entstehungsprozess der Endmontage integrierten Einzelaufnahmen zu einer Form des Dokumentarischen, der direkten Fotografie.

*„Wenn man sich etwa die Fotos anschaut, die zu ‚Man with a Rifle‘ zusammengesetzt wurden, so ist wohl klar, dass dies lauter Fälle von direkter Fotografie sind – außer der Performance des Schützen.“*<sup>324</sup>

Tatsächlich machen die Einzelbilder deutlich, dass – mit Ausnahme des Schützen – Vorgefundenes und Zufälliges in die Endmontage mit eingeflossen ist. Auch wenn Jeff Wall die Szene mit Darstellern umsetzt und die wie zufällig parkenden Autos zumindest zum Teil von ihm positioniert und in die Szene integriert wurden, sonst wären nicht auf diversen Bildern dieselben Autos in derselben Position zu erkennen, so ist dennoch nicht die komplette Szenerie auf einer Bühne aufgebaut und inszeniert worden.<sup>325</sup> In ‚Man with a Rifle‘ ist nicht endgültig entscheidbar, welche Elemente von Wall in die Szene von außen eingebracht wurden und welche er vor Ort vorgefunden und dann bewusst in die Szene integriert hat. In Folge ergibt sich eine für den Betrachter nicht zu entscheidende Ambivalenz von real Vorgefundenem und Inszeniertem. Wall selbst spricht von einer

321 Jean-François Chevrier: The Spectres of the Everyday, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 162–189, hier S. 167.

322 Jeff Wall, zitiert nach Sandra Danicke, in: FR Magazin, Kalender 2002.

323 „Although technically he is a practitioner of photography and although the large-format transparency explicitly evokes the cinema screen, it is the pictorial concept of the tableau which structures his work, a concept derived from the Renaissance [...]“ Thierry de Duve: The Mainstream and the Crooked Path, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 24–55, hier S. 27. „In the late 1970s Wall therefore resolutely opted for the tableau: an autonomous picture on the scale of the viewer's body [vgl. auch die frühere eher dokumentarische Fotoarbeit Walls; K. F.]“ Chevrier, 1996/2002, S. 165.

324 Jeff Wall, zitiert nach Friedrich Tietjen: Jeff Wall Interview, in: Camera Austria International 82 (2003), S. 7–18, hier S. 8.

325 In anderen Bildern Jeff Walls wie z. B. ‚Dead Troops Talk‘, auf das ich später noch genauer eingehen werde, ist dies durchaus der Fall.

„Mischung aus Zufälligem und Nichtzufälligem. Mit der neuen Technologie kann man Bilder machen, die, wie die Passanten, das ‚traditionell Wirkliche‘ und, wie mein Performer, das Nicht-Wirkliche darstellen, und sie so miteinander verschränken, dass sich nicht erkennen lässt, was davon was ist. Bei ‚Man with a Rifle‘ erkennt man sicher, dass der Schütze die Hauptfigur und wahrscheinlich ein Performer ist, aber bei den anderen erkennt man das nicht. [...] Die meisten Elemente für ‚Man with a Rifle‘ sind Dokumentarfotos. Sie sind lediglich auf eine bestimmte Weise zusammengefügt. Die Arbeit daran in den letzten paar Jahren zeigte mir, wie viel Zufall dabei sein kann, verwendbar, brauchbar ist. Wichtig ist auch, dass die sogenannte ‚dramatische‘ Handlung im Bild eine genauestmögliche Rekonstruktion eines Augenblicks ist, der sich auf der Straße, im Alltag ereignet hat. Sie ist ein Teil des Alltags, nicht erfunden.“<sup>326</sup>



Abb. 63: Jeff Wall: Original raw transparencies/Ausgangsmaterial (Originalaufnahmen, Dias je 9 x 12 cm) für ‚Man with a Rifle‘; jedes Dia enthält in der digitalen Endmontage verwendete Elemente.

Weil viele der fotografisch dargestellten Szenen über Walls spezifische Arbeitsweise auf reale Begebenheiten zurückgehen, erinnern sie an fotografische Schnappschüsse, die im Moment des Geschehens aufgenommen wurden. So vermitteln viele seiner Arbeiten eine vermeintliche Authentizität des Geschehens, auch wenn es sich um keine echten Schnappschüsse oder Momentaufnahmen handelt. Aber selbst in ihrer Inszenierung, von der vor allem das Wissen um den Entstehungsprozess von Arbeiten wie ‚Man with a Rifle‘ zeugt, rufen die Werke durch die Anlehnung an beobachtete Situationen und wie bei ‚Man with a Rifle‘ durch die Integration dokumentarischer Einzelbilder den dokumentarischen Charakter fotografischer Aufnahmen auf. Um ihre spezifische Ambivalenz zwischen Inszenierung und Dokumentation zu bezeichnen, scheint Jeff Walls eigener Begriff des ‚near documentary‘ treffend. In der Pressekonferenz, anlässlich der Ausstellung ‚Photographs‘ in Wien 2003, äußerte Jeff Wall, dass eine enge Beziehung zwischen seiner Kunst und der Dokumentarfotografie bestehe. In einem Gespräch mit Doris Kruppl und Markus Mittringer konkretisiert der Künstler diese Beziehung:

*„Sie [die gezeigten Fotografien im Hauptraum der Wiener Ausstellung; K. F.] leiten sich alle von realen Geschehnissen ab, Dingen, die ich selbst gesehen habe. Das ist es, was ich unter ‚near documentary‘ zusammenfasse.“*<sup>327</sup>

Die Nähe seiner Kunst zum Dokumentarischen und auch zum fotojournalistischen Arbeiten hat Wall immer wieder thematisiert:

*„Ich habe in den vergangenen zwanzig Jahren versucht, dem Dokumentarischen in der Kunst sehr nahe zu kommen, ohne es zu erreichen. Die Unvollkommenheit meiner Fotografien erlaubt mir, darüber nachzudenken, wie reale Ereignisse aussehen, wenn Bilder aus ihnen werden. Sie sind Journalist: In den Medien, vor allem im Fernsehen, passiert doch genau das Gleiche. Aus wirklichen Begebenheiten werden Bilder. Denken Sie an den Irak-Krieg. Man muss natürlich aufpassen, dass die Bilder dann nicht zu künstlich aussehen.“*<sup>328</sup>

Gerade die Ambivalenz, das Changieren seiner Arbeiten zwischen dem Dokumentarischen und der künstlerischen Inszenierung scheint Wall besonders wesentlich:

*„Was ich an meinen Bildern mag, ist, dass es nur so aussieht, als seien sie real. [...] Man spürt, dass das, was man sieht, nicht deckungsgleich ist mit der Wahrheit. Nicht vollkommen.“*<sup>329</sup>

Jeff Walls künstlerische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen, sein Ausloten der Ambivalenz zwischen Dokumentation und Inszenierung, hat sich im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung durchaus verändert. So ist die früheste bekannte Arbeit Walls, die er selbst heute aus seinem künstlerischen Œuvre ausklammert und die in keinem der zahlreichen Kataloge zu Jeff Walls Arbeiten reproduziert wird, eine vorwiegend an Fotojournalismus und Dokumentarismus orientierte Arbeit, in der Wall die Beziehungen zwischen Stadt bzw. Vorstadt und Land thematisiert.<sup>330</sup> Das 1969 entstandene Buchprojekt ‚Landscape Manual‘ orientiert sich, wie Gregor Stemmrich darlegt, an Dan Grahams Fotoprojekt ‚Homes for America‘.<sup>331</sup> Dabei ist Walls Buch wie eine Art Reisebericht

327 Jeff Wall, zitiert nach Doris Kruppl, Markus Mittringer: Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Standard Spezial, MUMOK Museum für Moderne Kunst, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003, S. 1. Zu Walls Äußerungen auf der Pressekonferenz vgl. Abend, 2005, S. 27.

328 Holger Liebs: Jeff Wall über Inszenierung, Interview mit Jeff Wall, in: Süddeutsche Zeitung, SZ Wochenende, 24./25. Mai 2003, S. 8.

329 Jeff Wall, zitiert in Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 170.

330 Zur Beschreibung der frühen Arbeit ‚Landscape Manual‘ vgl. vor allem: Christine Walter: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002, S. 106 ff., und Gregor Stemmrich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 15 f.

331 Vgl. Stemmrich, 1997, S. 15.



angelegt, in dem die Fotografien von erläuternden Texten dokumentiert werden. Nach Christine Walter changiert der begleitende Text „zwischen journalistischer Reportage und einer eher prosaischen Erzählweise“.<sup>332</sup> Beim Betrachten des Bildteils fällt vor allem die betonte Nachlässigkeit der Fotografien ins Auge, die an eine amateurhafte Herangehensweise erinnert. Insofern vermitteln die Bilder eine eher spontane, fast zufällige Blicknahme, die den Inszenierungsstrategien der späteren Leuchtkastenbilder zuwiderzulaufen scheint. Dennoch lässt sich von dieser frühen Arbeit, in der durch die bewusst ans Amateurhafte erinnernde Blicknahme der dokumentarische und auf Authentizität zielende Bildstatus aufgenommen und unreflektiert reproduziert wird, eine Verbindungslinie zum Dokumentarischen als einem in späteren Arbeiten Jeff Walls reflektierten Thema herstellen.

Es gibt eine weitere Fotografie Jeff Walls, in der er den Modus der Inszenierung weitgehend zurücknimmt und der dokumentarischen Fotografie sehr nahekommt. Es handelt sich um die 1984<sup>333</sup> entstandene Fotografie ‚Pleading‘, zu der Wall selbst sagt:

*„This is one of the few instances where I have practised photojournalism. This is a photograph taken in the street, by chance, just like any street photographer would make, and turned into a four by five foot piece.“*<sup>334</sup>

Die Farbfotografie (Abb. 64) zeigt eine abendliche Szene im Stadtteil Soho in London. Zu sehen sind auf offener Straße Mitglieder der Heilsarmee in ihren Uniformen, die Passanten ansprechen, die darauf warten, zu einer Veranstaltung in einem Porno-Theater eingelassen zu werden. Nach Walls eigener Aussage hat ihn die Szene direkt auf der Straße so überzeugt, dass er es nicht für nötig empfand, die Szene im Nachhinein zu inszenieren.



Abb. 64: Jeff Wall: Pleading, 1984.

*„[...] all those qualities that could be somehow apprehended by this image, seemed to be as good as, the same as, akin to pictures that could be made cinematographically, and so I used it as I would any of my other pictures.“*<sup>335</sup>

<sup>332</sup> Walter, 2002, S. 106.

<sup>333</sup> Erst 1988 ließ Wall die Fotografie in einer Auflage von 3 + 1 AP printen.

<sup>334</sup> Wall, Peto, 1996/97, S. 18.

<sup>335</sup> Ebd., S. 18.



Ein Hinweis auf den an dokumentarische Fotografien erinnernden Schnappschusscharakter von ‚Pleading‘, der den Eindruck einer Momentaufnahme vermittelt, ist die spezifische Materialästhetik der Aufnahme, die sich durch eine stärkere Grobkörnigkeit auszeichnet, als dies andere Fotografien Walls tun. Da Wall diese Fotografie gerade nicht im Nachhinein aus seiner Erinnerung als Standfotografie inszeniert hat, war er gezwungen, mit den Lichtverhältnissen vor Ort zu arbeiten. Resultat des Aufnahmeverfahrens ohne Blitz bei dämmerungsartigen, fast nächtlichen Lichtverhältnissen ist daher die auffällige Grobkörnigkeit der Aufnahme.

Aufgrund ihres spezifischen Aufnahmeverfahrens und ihrer Entstehungsart, die im Vergleich zu Jeff Walls anderen Arbeiten eine singuläre Position einnimmt, rückt ‚Pleading‘ besonders nah an die Vorgehensweisen der Dokumentarfotografie heran. Eine Verbindung ergibt sich vor allem zum Genre der ‚street photography‘.

Obwohl die Bilder der ‚street photography‘ in formaler Hinsicht selten einen gemeinsamen Nenner haben, lassen sich einige Charakteristika ausmachen, die eine stilistische Zuordnung erlauben: Oft sind es alltägliche Situationen, die mit der Kamera festgehalten werden. Die häufigsten Motive sind Menschen auf der Straße, beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen. Oft zeigen die Fotografien flüchtige Zufallsbegegnungen oder halten kleine, aber typisch erscheinende Gesten fest.<sup>336</sup> Die Straßensituation in ‚Pleading‘, die Menschen in einer alltäglichen Situation ins Gespräch vertieft zeigt, nimmt einige Charakteristika der ‚street photography‘ auf. Hier wie dort zeigt sich ein Interesse an dem Alltag der Menschen, ihren alltäglichen, zum Teil sogar trivialen oder beiläufigen Handlungen. Der Aufnahmeort ist der öffentliche, urbane Raum bzw. die Straße. Auch Wall hält die Straßenszene in ‚Pleading‘ mit einer in der ‚street photography‘ häufig verwendeten einfachen 35-mm-Spiegelreflexkamera fest, die ein schnelles Agieren vor Ort ermöglicht. Ansonsten bevorzugt Jeff Wall dagegen eine Großbildkamera, die ein eher statischeres Aufnahmeverfahren bedingt.

Während ‚Pleading‘ den Charakteristika der dokumentarisch arbeitenden ‚street photography‘ relativ nahekommt, unterscheiden sich die weiteren Arbeiten Jeff Walls, die sich alltäglichen Straßenszenen widmen, vor allem durch ihr lebensgroßes Format und die durch die Leuchtkastenpräsentation hervorgehobene, intensive Farbigkeit von der ‚street photography‘. Zwar wird auch ‚Pleading‘ im Leuchtkasten präsentiert, aber mit 119 x 168 cm ist der Print im Vergleich zu Walls anderen Arbeiten relativ klein. Die Lebensgröße, die ungewöhnlich große Tiefenschärfe und die intensive Leuchtkraft der meisten anderen Leuchtkastenarbeiten Walls entfernen diese vom Eindruck der Momentaufnahme und vom Schnappschusscharakter. Interessant ist jedoch, dass die Nähe zur dokumentarischen Fotografie wieder größer zu werden scheint, wenn man Reproduktionen der Fotografien betrachtet, in denen weder das Format noch der Leuchtkasteneffekt zum Tragen kommen können und bei denen sich daher der Betrachter umso stärker auf die Sujets selbst konzentriert.

Eine weitere Arbeit Walls, in der das Konzept der dokumentarischen ‚street photography‘ aufgegriffen wird, ist die 1982 entstandene Fotografie ‚Mimic‘, die trotz des Wissens um ihre Inszenierung in der Publikation ‚Open City, Street Photographs, since 1959‘<sup>337</sup> im Kontext der ‚street photography‘ besprochen wird (Abb. 65).

<sup>336</sup> Zur weiteren Charakterisierung der ‚street photography‘ vgl. Walter, 2002, S. 17 ff., sowie Rob Bowman (Hg.): Open City. Street Photography since 1959. With Essays by Henry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern 2001.

<sup>337</sup> Rob Bowman (Hg.): Open City. Street Photography since 1959. With Essays by Henry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern 2001.



Abb. 65: Jeff Wall: Mimic, 1982.

„Mimic“ wurde im Sommer 1982 in Vancouver aufgenommen. Schauplatz ist der Gehweg einer breiten, gerade verlaufenden Straße, die sich am Horizont verliert. Ihre Architektur erinnert stark an nordamerikanische Straßenszenarien und verweist insofern eindeutig auf den Aufnahmeort. Die Fotografie zeigt ein junges Paar und einen Mann asiatischer Herkunft als einzige Passanten auf dem Gehweg. Die drei Figuren, gefolgt von ihren langen, schwarzen Schatten, nehmen den Bildvordergrund ein. Offenbar bewegen sich die drei in unterschiedlichem Tempo. Die Schrittlängen des Paares wirken länger und gestreckter als die des einzelnen Mannes, sodass der bärtige Mann und seine mürrisch blickende Begleiterin, die er an seinem ausgestreckten Arm zu mehr Tempo anzutreiben scheint, den Asiaten offenbar überholen. Die Begegnung der drei Protagonisten erhält ihre entscheidende Konnotation durch eine rassistisch zu deutende Geste des bärtigen Mannes, der mit seinem ausgestreckten Mittelfinger sein rechtes Augenlid hebt, um eine asiatische Augenform zu imitieren. Nach Walls eigener Aussage handelt es sich hierbei um eine weitverbreitete rassistische Geste.<sup>338</sup> Wall selbst verbindet „Mimic“ mit der Praxis der ‚street photography‘.

*„Another picture which obviously is connected to these practices and these themes and this aspect of street photography is Mimic [...]. I wanted to show the thing happening as if it could be a snapshot, as if it were happening instantaneously, as if, in a sense, we could be there.“<sup>339</sup>*

In einem Interview mit Jean-François Chevrier erläutert Jeff Wall sein Verhältnis zur ‚street photography‘.

*„Als ich begriff, dass man Theater und Künstliches in die Fotografie einbeziehen konnte, wurde mir auch langsam bewusst, wie diese Theatralik mit dem ‚dokumentarischen Stil‘ der Strassenfotografie verbunden werden kann. So kam ich seit 1981 oder 1982 schnell wieder auf die Strassenfotografie*

<sup>338</sup> Vgl. Wall/Peto, 1996/97, S. 17.

<sup>339</sup> Ebd., S. 16 f.

zurück. Nachdem ich seit 1977 im Atelier gearbeitet hatte, gefiel mir der Gedanke, wieder hinaus auf die Strasse zu gehen. Und das mit einem neuen Ansatz, mit einer untypischen Ausrüstung: mit Kameras für grosse Formate, mit Beleuchtungstechnik. Ich hatte das Gefühl, etwas erreichen zu können, das der Strassenfotografie nahe kam oder zumindest in einem interessanten Verhältnis zu dem stand, was Strassenfotografie versuchte. Mit ‚Mimic‘ ging ich in der Verbindung von Strassenfotografie und Filmischem einen Schritt weiter. Ich wollte etwas erreichen, was ich an Filmen wie ‚Fat City‘ von John Huston [...] oder ‚Straight Time‘ von Ulu Grosbard [...] liebte – einen bestimmten dokumentarischen Stil mit harter Ausleuchtung. Bei vielen Strassenfotografien, von Winogrand und den anderen, ist er auch zu erkennen. Aber ich wollte ein sehr feines Korn, nicht dieses grobe Korn, das den Filmen der 70er Jahre eigen ist; ich wollte eine feine Detailzeichnung. Hätte ich ‚Mimic‘ auf kleinerem Negativ fotografiert, was technisch viel einfacher gewesen wäre, hätte die Grobkörnigkeit der dann entstehenden Oberfläche die optische Wirkung der Körper im Raum beeinträchtigt. Ich habe mit einem 8x10“-Format gearbeitet. Es sollte etwas miteinander gekreuzt werden: Jene Art von Strassenfotografie, Filmisches und ein stehendes Bild, und das Ganze sollte schliesslich als grosses Format an die Wand gehängt werden können.“<sup>340</sup>

In der Fotoarbeit ‚Mimic‘ sucht Jeff Wall also eine Verknüpfung von dokumentarischen und inszenatorischen Bildstrategien, indem er zum einen motivisch an Szenen der ‚street photography‘ anknüpft und zum anderen sein Motiv im Gegensatz zur ‚street photography‘ und seiner eigenen Arbeit ‚Pleading‘ mit inszenatorischen Mitteln umsetzt. So ist die Szene in ‚Mimic‘ mit Darstellern als ein Standbild konzipiert worden, das nur den Eindruck einer Momentaufnahme vermittelt. Die Akteure posieren für einen fingierten Schnappschuss, wodurch der

„Wirklichkeitseffekt zum Klischee konstruierter Ereignishaftigkeit gerinnt. Als Synthesen zwischen tableau vivant, Performance, Fotografie und Film kristallisiert in diesen Szenen das Prinzip der Kontingenz als eines der wirkungsmächtigsten Wesenszüge einer visuellen Sprache des ‚Wahren‘, die unsere Medienkultur vom Spielfilm bis zu den neuen Live-Genres beherrscht.“<sup>341</sup>

Jeff Wall konstruiert einen Wirklichkeitseffekt, indem er sich einer visuellen Grammatik bedient, die sich in unserer Medienkultur als Garant des Authentischen bewährt hat, und legt zugleich das Fingierte bzw. Konstruierte dieses Wirklichkeitseffekts nahe, indem er das Inszenierte seiner Fotografien sichtbar macht.

Darüber hinaus wurde ‚Mimic‘ mit einem für die ‚street photography‘ absolut untypischen Kameraformat umgesetzt, das zwar ein schnelles Agieren vor Ort unterbindet, dafür aber die großformatige und detailgetreue Reproduktion ermöglicht.

Im Mittelpunkt von ‚Mimic‘ steht die Handlung, die dem Bild seine erzählerische Struktur verleiht. Trotz des Wissens, dass Wall überwiegend mit Darstellern arbeitet und seine Fotografien oft mit detaillierten, zum Teil filmischen Studien vorbereitet, verlieren seine Fotografien ihren dokumentarischen Charakter niemals komplett. Dem Betrachter wird das Gestellte der Handlung kaum bewusst, da es wenig Anzeichen für eine Inszenierung oder Überzeichnung des Dargestellten gibt. Sowohl die Umgebung wie auch die Personen und ihr Handeln wirken – nicht zuletzt aufgrund der meist realitätsbezogenen Entlehnung der Sujets – realitätsnah. Realitätsnähe wird durch die Alltäglichkeit der Umgebung und das Verhalten der Personen unterstrichen, das den Betrachtenden Einblick in

340 Jean-François Chevrier: Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier, in: Ausst.-Kat.: Jeff Wall: Figures & Places – Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. von Rolf Lauter, Frankfurt a. M. 2001, S. 168–185, hier S. 175.

341 Ursula Frohne: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 401–426, hier S. 417.

vertraute Verhaltensmuster gibt. Diese Merkmale vermitteln in Jeff Walls Fotografien den Eindruck einer vertrauten und bekannten Situation. Aufgrund der Alltags- und Realitätsnähe, die die inszenierten Werke implizieren, vermitteln sie den Eindruck von Authentizität. Auch die Erwartungshaltung der Betrachter spielt hierbei eine Rolle. Die scheinbar reale, alltägliche Situation, die sich als Resultat einer Konstruktion erweist, weckt aufseiten des Betrachters, trotz des Wissens um die Vorgehensweise des Fotografen, das Verlangen, etwas Zufälliges zu entdecken, und damit das von Benjamin beschriebene Verlangen nach dem ‚Hier und Jetzt‘ der Fotografie zu befriedigen. Walls Bildstrategien arbeiten mit diesem Verlangen. Sie kalkulieren das Funktionieren dokumentarischer Diskurse mit ein. Diese fußen zum einen auf der Sehnsucht des Betrachtenden, das Dargestellte als wahr zu rezipieren, und formulieren zum anderen ein kommunikatives Angebot, das Dargestellte als wahr anzuerkennen.

Zahlreiche Gebrauchsweisen der Fotografie, wie Journalismus, Amateurfotografie und auch oftmals die Werbung, versuchen zugunsten des fotografischen Wirklichkeitsversprechens die spezifische Medialität der Fotografie im Medium selbst so abwesend wie möglich zu machen. In Folge verwischen die Grenzen zwischen Abbild und Abgebildetem. Der suggestiven Kraft des Mediums, die Grundlage für das fotografische Authentizitäts- und Wirklichkeitsversprechen ist, entziehen sich auch Walls Arbeiten nicht. Das Authentizitätsversprechen, mit dem Walls Bilder operieren, bleibt jedoch rein rhetorisch, da die Fotografien über jedes Wirklichkeitsversprechen hinaus immer Ansatzpunkte vermitteln, die konzipierte Täuschung zu entschlüsseln. Sie suchen die Aufdeckung der Täuschung nicht zu verhindern und bieten so die Möglichkeit, die Arbeiten auf einer zweiten Ebene zu deuten. Die Möglichkeiten, das bildstrategisch angelegte Wirklichkeitsversprechen zu entschlüsseln, sind in Walls Fotografien unterschiedlich stark präsent. Insofern funktioniert das Prinzip der Täuschung nicht in allen Werken gleich. Während Täuschung bei einigen Werken von Jeff Wall fast ausschließlich über die Zusatzinformation seiner Arbeitsweise bewusst wird,<sup>342</sup> kann ihre Aufdeckung in anderen Arbeiten durch groteske oder skurrile Formen,<sup>343</sup> die die Darstellungen als Trugbilder entlarven, eingeleitet werden oder durch Elemente, die einen Bruch in der Homogenität und Kausalität der Bilderzählung erzeugen. Beispielhaft sei an dieser Stelle noch einmal ‚Man with a Rifle‘ genannt. In dieser Fotografie verweist die Figur des ins Leere zielenden Schützen eindeutig auf das inszenatorische Moment der Fotografie, nicht zuletzt weil sie die Kausalität der Bilderzählung durchbricht. Aber auch die große, im lebensgroßen Format realisierte Tiefenschärfe der meisten Bilder ist – wie noch später zu zeigen sein wird – ebenso wie die Leuchtkastentechnik ein Hinweis auf das Täuschungsmoment und das Inszenierte der Fotografie. Wall selbst unterscheidet daher auch seine eigene Rolle stark von der des Fotojournalisten und Augenzeugen und betont den subjektiven Status seiner Bilder, der deren Referenzialität infrage stellt.

*„My practice has been to reject the role of witness or journalist, of ‘photographer’, which in my view objectifies the subject of the picture by masking the impulses and feelings of the picturemaker. The poetics or the ‘productivity’ of my work has been in the stagecraft and pictorial composition – what I call the ‘cinematography’. This I hope makes it evident that the theme has been subjectivized, has been depicted, reconfigured according to my feelings and my literacy. That is why I think there is no ‘referent’ for these images, as such. They do not refer to a condition or moment that needs to have existed historically or socially; they make visible something peculiar to me: That is why I refer to my pictures as prose poems.“*<sup>344</sup>

342 Dies gilt vor allem für spätere Arbeiten wie ‚Dawn‘ und ‚Overpass‘ (beide 2001), die noch stärker mit dem Eindruck des Dokumentarischen arbeiten.

343 Beispiele für diese Form der Betonung des offensichtlichen, inszenatorischen Status der Fotografien sind ‚The Vampires‘ Picnic‘ (1991), ‚Dead Troops Talk‘ (1992) oder ‚The Giant‘ (1992).

344 Arielle Pelenc: In correspondence with Jeff Wall, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 6–23, hier S. 17.

Wie Friedrich Tietjen darlegt, verweigern sich Walls Arbeiten in letzter Konsequenz der Authentizität, da ihr eigentlicher

*„Gegenstand [...] nicht die Objekte vor der Kamera [sind; K. F.], sondern der Blick auf sie und seine Verdopplung im Blick auf die Fotografie: Walls Arbeiten geben weniger Auskunft über die Zustände der Welt als darüber, wie sie sichtbar werden.“*<sup>345</sup>

Anders als zahlreiche Gebrauchsweisen des Mediums, wie im Fotojournalismus oder in der Amateurfotografie, reproduzieren Walls inszenierte Leuchtkastenbilder nicht die der Fotografie zugeschriebene Authentizität des Abbildens, sondern rekurren

*„auf die Wahrhaftigkeit des Sehens. Technische Mittel dienen dabei weniger dem Zweck der Täuschung als zum Angleichen der relativen Empfindlichkeiten von Filmmaterial und Netzhaut.“*<sup>346</sup>

Dies bedeutet, dass Walls Bilder durch die Möglichkeit, ihren inszenatorischen Status zu entschlüsseln, die Täuschung gleichsam offenlegen, das Verhältnis von Abbild und Abgebildetem – und damit auch die spezifische Medialität der Fotografie – mitreflektieren. Das von Walls Bildern artikulierte Wirklichkeitsversprechen bleibt so rein rhetorisch und der Wirklichkeitseffekt gerinnt zum Klischee konstruierter Ereignishaftigkeit, wie es Ursula Frohne formuliert hat.<sup>347</sup> Figuren wie der Schütze in ‚Man with a Rifle‘ und besonders die männliche Figur in ‚Man in the Street‘ (Abb. 66) scheinen in eine Bilderzählung integriert. Die angedeutete Narration eröffnet aber als eine Art „fiktiver Handlungsfetzen“<sup>348</sup> ein kontextuelles Vakuum, weil die Bilder anders als beispielsweise in der Pressefotografie, in der häufig der Kontext über die Bildunterschriften oder begleitenden Texte vermittelt wird, als reine Standbilder konzipiert sind und letztlich ohne Anbindung an eine Geschichte auftreten. Wie Ursula Frohne darlegt, produziert

*„[d]as kontextuelle Vakuum, in dem die Bilder entstehen, [...] den Eindruck ihrer Künstlichkeit und transformiert ihren überpointierten Realismus ins Hyperreale und Surreale.“*<sup>349</sup>



Abb. 66: Jeff Wall: Man in the Street, 1995.

Betrachtet man das Verhältnis von Aufzeichnen und Inszenieren bzw. von Referentialität, Dokumentalität und Inszenierung in Walls Arbeiten, so zeigt sich dieses in einer Ambivalenz, die vermittelt, dass eine Unterscheidung in Reinform schwer

<sup>345</sup> Tietjen, 2003, S. 7.

<sup>346</sup> Ebd.

<sup>347</sup> Vgl. Frohne, 2002, S. 417.

<sup>348</sup> Vgl. Collier Schorr: Die Fichte an der Ecke und andere Möglichkeiten, in: Parkett 49 (1997), S. 120.

<sup>349</sup> Frohne, 2002, S. 418.



aufrechtzuerhalten ist.<sup>350</sup> Wall selbst betont: „Es ist eine Mischung aus beidem.“<sup>351</sup> Für Wall ist die Unterscheidung von dokumentarischer und inszenierter bzw. kinematografischer<sup>352</sup> Fotografie letztlich wenig wesentlich:

*„I should say that I always practiced ‘straight photography’ along with cinematography, and I consider both equally legitimate. [...] I do not see a conflict between cinematography and reportage. I don’t make a dualism with ‘reportage’ or ‘documentary’ on one pole, and ‘fiction’ on the other. Photography exists in the interaction between those qualities, which are always present somehow, in every photography.“*<sup>353</sup>

Wall kombiniert in seinen Fotografien vorgefundenes und zufälliges, auf dokumentarische Codes rekurrendes Material mit fiktional-generiertem so, dass sich seine Bilder an der Grenze von Künstlichkeit und Leben, von Wirklichkeit und Inszenierung situieren. Diese Aspekte treten in den meisten Werken Jeff Walls in einen Dialog und erzeugen eine innerbildliche Spannung. Diese beruht auf dem Aufbau mit inszenatorischen Mitteln und der scheinbaren Natürlichkeit des Geschehens, das die meisten Bilder dominiert, vor allem die, die sich nicht der Form der Groteske bedienen. Das für Wall typische dialogische Verhältnis von Dokumentarischem und Fiktional-Generiertem verweist auf die ‚inszenierte Fotografie‘ der 70er- und 80er-Jahre.

### 5.3.1 Jeff Walls Fotografien im Kontext der ‚inszenierten Fotografie‘

Obwohl Jeff Wall an keiner der begriffs- und stilprägenden Ausstellungen zur ‚inszenierten Fotografie‘ beteiligt war, wird das Schlagwort der Inszenierung seit Ende der 70er-Jahre mit seinen Leuchtkastenbildern verbunden. Nach den Ausführungen von Christine Walter spricht vieles dafür, Walls Werk im Kontext der ‚inszenierten Fotografie‘ zu untersuchen.<sup>354</sup>

Wie Walter zeigt, ist der Begriff der Inszenierung ein relativ neuer Terminus, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erstmalig verwendet wurde und sich zunächst ausschließlich auf das Theater bezog. In der Fachliteratur zur Fotografie taucht der Begriff in den 70er-Jahren auf. Bis heute liegt jedoch keine einheitliche Begriffsdefinition vor, auf die man sich verbindlich beziehen könnte.<sup>355</sup> In ihrer Arbeit ‚Bilder erzählen!‘ unternimmt Christine Walter den Versuch einer Definition der ‚inszenierten Fotografie‘, indem sie den Inszenierungsbegriff des Theaters auf die Fotografie der 70er- und 80er-Jahre überträgt. In Folge arbeitet sie fünf Aspekte heraus, die sich für die ‚inszenierte Fotografie‘ als konstitutiv erweisen. Hierbei handelt es sich um die szenische Ausstattung des Bildes mit Darstellern, Kostümen, Licht, Requisiten etc. Als wesentlich erweisen sich zudem die dem Werk zugrunde liegende Idee, die schrittweise umgesetzt wird, und die narrative Darstellung des Bildsujets. Darüber hinaus nennt Walter die Ausrichtung auf den Betrachter. Weitere Merkmale können unmittelbare Verweise auf das Theater oder den Film sein.<sup>356</sup>

Sucht man diese Charakteristika auf Walls Arbeiten anzuwenden, so erscheint vor allem der Aspekt der szenischen Ausstattung wesentlich für eine Einordnung in den Kontext ‚inszenierter Fotografie‘. Da sich eine solche Zuordnung nicht generell für alle Fotografien Walls in gleicher Weise vornehmen lässt, werde ich dies beispielhaft an einzelnen Fotografien aufzeigen.

<sup>350</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 5.1.1 zum Verwischen der Gattungsgrenzen.

<sup>351</sup> Tietjen, 2003, S. 11.

<sup>352</sup> Wall selbst spricht bei seiner Form ‚inszenierter Fotografie‘ von ‚cinematography‘ und stellt so letztlich auch eine Nähe zum Filmischen her.

<sup>353</sup> Jeff Wall, zitiert nach Walter, 2002, S. 123.

<sup>354</sup> Vgl. Walter, 2002, S. 102–128.

<sup>355</sup> Vgl. ebd., u. a. S. 22 und S. 41.

<sup>356</sup> Ebd., S. 61 f.

Das Charakteristikum der szenischen Ausstattung wird vor allem bei Fotografien wie ‚Dead Troops Talk‘ oder ‚The Flooded Grave‘ (1998–2000) deutlich. Von der Arbeit ‚Dead Troops Talk‘ ist bekannt, dass Wall sie komplett im Atelier vor eigens für diese Bilder erstellten Kulissen inszenierte. Ein weiterer Hinweis auf die ‚inszenierte Fotografie‘ ist die Tatsache, dass Wall dieses Bild mit Darstellern, Make-up und Special Effects ähnlich einer Filmszene ausstattete.<sup>357</sup> ‚The Flooded Grave‘ wurde über den Zeitraum von zwei Jahren an zwei verschiedenen Schauplätzen in Vancouver und in Walls Atelier inszeniert und später aus Einzelbildern digital montiert. Ein von Walter nicht direkt für die Einordnung in die ‚inszenierte Fotografie‘ angesprochener Aspekt ist die Tatsache, dass Wall viele seiner Fotografien, wie bereits an ‚Man with a Rifle‘ ausgeführt, aus Einzelbildern digital montiert. So entstand das an einen Holzschnitt aus dem 19. Jahrhundert von Hokusai aus der Serie ‚36 Ansichten des Fuji‘ angelehnte Großbild aus über 100 Einzelbildern, die für die digitale Bearbeitung verwendet wurden. Ein ähnliches Verfahren findet sich auch in ‚An Eviction‘ (1988/2004), das 2004 als eine neue, digital bearbeitete Version unter Verwendung von Einzelaufnahmen, die während der Produktion im Jahr 1988 entstanden waren, montiert wurde.

Nach Christine Walter ist die szenische Darstellung für die begriffliche Definition ‚inszenierter Fotografie‘ wesentlich, rechtfertigt aber nicht ausschließlich die Übertragung des dem Theater entlehnten Inszenierungsbegriffs auf die Fotografie. In diesem Sinne zeigt eine ‚inszenierte Fotografie‘ eine Sequenz, die sich durch eine narrative Struktur auszeichnet, zu deren Kennzeichen eine Handlung gehört, die ein Vorher und Nachher impliziert.

*„Eine solche narrative Szene wird in der Regel von einer Handlung getragen, so dass die Darstellung einer oder mehrerer Handlungen zu den wesentlichen Kennzeichen inszenierter Fotografie gehört.“<sup>358</sup>*

Mit Ausnahme der menschenleeren Landschaftsbilder und Stillleben wie ‚An Octopus‘ (1990), ‚Diagonal Composition no. 2‘ (1998), der Serie ‚Blind Window‘ aus dem Jahre 2000 (Abb. 67) oder auch ‚Dawn‘ von 2001 steht das Narrative im Zentrum nahezu aller Fotografien Jeff Walls.



Abb. 67: Jeff Wall: Blind Window no. 3, 2000.

<sup>357</sup> Vgl. hierzu auch meine späteren Ausführungen zu ‚Dead Troops Talk‘, Kapitel 5.4 bis 5.4.1.

<sup>358</sup> Walter, 2002, S. 57. Zur detaillierten Charakterisierung der narrativen Struktur ‚inszenierter Fotografie‘ vgl. ebd., S. 56 ff.

So implizieren Bilder wie ‚Man with a Rifle‘ oder auch ‚Dead Troops Talk‘ ein Vorher und Nachher der angedeuteten Handlung, nämlich die Annäherung des Schützen in ‚Man with a Rifle‘ und den anschließenden Schuss. Die an Kriegsphotografien erinnernde Szene in ‚Dead Troops Talk‘ assoziiert die Hinterhaltsituation, die zum Tod der Soldaten geführt hat. Aber wie an ‚Man with a Rifle‘ weiter oben ausgeführt, wird die Narration nur angedeutet und erweist sich letztlich als eine Art ‚fiktiver Handlungsfetzen‘, der ein kontextuelles Vakuum eröffnet, weil die Bilder in letzter Konsequenz ohne konkrete Anbindung an eine stringente Erzählung auftreten. So bleibt gerade in ‚Man with a Rifle‘ letztlich unklar, wie der Schütze in diese seltsame waffenlose Pose gekommen ist und wohin er sein imaginäres Objekt schießen lassen könnte. Gerade durch den imaginären Charakter der Schießpose führt Wall einen Moment der Unstimmigkeit und Irritation in die Bilderzählung ein und betont so die Künstlichkeit der Darstellung, die sich als Hinweis auf das Inszenierte der Fotografie lesen lässt.

Die frühe Arbeit ‚Picture for Women‘ (1979) (Abb. 68) ist eine Fotografie, die eine Vielzahl der Charakteristika ‚inszenierter Fotografien‘ erfüllt. Das Bild wurde im Winter 1979 in einem angemieteten Atelier in Vancouver aufgenommen. Im Bild sind eine männliche und eine weibliche Figur auszumachen, wobei sich Wall mit der männlichen Figur selbst porträtiert. Nach Walls eigenen Aussagen ist die dargestellte Szene an Édouard Manets Gesellschaftsportrait ‚Un bar aux Folies Bergère‘ von 1882 angelehnt.<sup>359</sup>



Abb. 68: Jeff Wall: Picture for Women, 1979, Transparency in Lightbox.

Die Farbfotografie gliedert sich in drei nahezu symmetrische Bereiche, von denen die linke Bildhälfte von der weiblichen Figur und die rechte Bildhälfte vom sich selbst porträtierenden Künstler eingenommen wird. Das Bildzentrum dominiert eine Kamera, die die männliche Figur per Fernauslöser bedient. Nach hinten wird der Raum von einer bildparallelen Reihe dunkler Fenster abgeschlossen. Vor der Fensterreihe befinden sich übereinandergestellte Tische und im Raum verteilt mehrere Stühle, die den Eindruck einer Art Unterrichtsraum vermitteln. Während die Frau frontal aus dem Bildraum den Betrachter anzublicken scheint, blickt der Mann in Richtung der Frau. Bei genauerem Hinsehen

<sup>359</sup> Auf die Analogien zu Manets Gemälde werde ich nicht näher eingehen, vgl. hierzu u. a. Walter, 2002, S.115 ff., und de Duve, 1996/2002, S. 30 ff.

wird deutlich, dass sich die komplette Szene in einem Spiegel abspielt und der Betrachter der fertigen Fotografie die Szenerie zu sehen bekommt, die die im Bildzentrum zu sehende Kamera im Spiegel festgehalten hat. Eine solche Aufnahmesituation macht deutlich, dass der Künstler sehr präzise mit der Kameraposition und ihrem Aufnahmewinkel gearbeitet hat. Es zeigt sich, dass die Szene bewusst für die Kamera inszeniert wurde und die Wahrnehmung, die der Betrachter durch und mit der Kamera hat, bewusst gelenkt wird. Wie Christine Walter darlegt, wird mit diesem Aufbau „das Verhältnis der Fotografie zur Wirklichkeit durch die Inszenierung ausdrücklich thematisiert“.<sup>360</sup> Die für die ‚inszenierte Fotografie‘ charakteristische schrittweise Umsetzung einer Idee und die bewusste Ausrichtung auf den Betrachter sind damit eindeutig am formalen Bildaufbau ablesbar. Zudem verweist die Anlehnung an Manets Gemälde auf die gestaltete, szenische Ausstattung des Raumes. Darüber hinaus sind die Größe des Prints von 163 x 229 cm und die extreme Tiefenschärfe, die nur mithilfe einer Großbildkamera erreicht werden kann, nicht nur in ‚Picture for Women‘ Hinweise auf das Inszenierte der Fotografie.

Auch die bereits mehrfach angesprochene Leuchtkastentechnik Walls, mit der er Großbilddias als großformatige Transparente von hinten beleuchtet in Alurahmenkonstruktionen an der Wand präsentiert, verweist auf den inszenierten Status der Fotografien. Das Inszenierte der Fotografien betont die Leuchtkastentechnik zum einen, indem sie auf ein aufwendiges Verfahren hindeutet, das sich massiv von der Kleinbildfotografie unterscheidet, und zum anderen, wie Wall selbst sagt, durch die besondere Beleuchtungssituation, die einen dramatisierenden Effekt hat.<sup>361</sup> Auch wenn nach Walls eigenen Aussagen der Bezug zur Werbung zweitrangig ist,<sup>362</sup> so rufen die Leuchtkastenpräsentationen dennoch Assoziationen an Werbeträger und den Präsentationsmodus der Werbung wach und steigern so den artifiziellen, inszenierten Eindruck der Bilder. Darüber hinaus betonen die Leuchtkästen die Dreidimensionalität der Präsentation und erinnern so an kleine Bühnen, die wiederum ein weiteres von Christine Walter angeführtes Merkmal ‚inszenierter Fotografie‘ aufrufen, nämlich den Verweis auf Theater- oder Filmszenarien.

Ein wesentliches technisches Merkmal, mit dem Wall die Konstruktion seiner Bilder hervorhebt und damit den Realitätscharakter der Fotografie hinterfragt, ist die häufig erkennbare horizontale oder vertikale Nahtlinie, die die Verbindung zweier Filmteile bei der Herstellung großformatiger Prints sichtbar macht. Aufgrund der begrenzten Größe des erhältlichen Diafilmmaterials müssen großformatige Bilder auf zwei separate Filmfolien belichtet und im Anschluss miteinander verklebt werden. Dabei überlappen die beiden Filmteile leicht, sodass eine minimal sichtbare Nahtstelle entsteht. Es gibt Möglichkeiten, diese Nahtstelle in der Komposition nahezu komplett zu verbergen. Dennoch hat Wall in vielen seiner Bilder diese Nahtlinie bewusst in Kauf genommen und sie sogar hervorgehoben. Vor allem in ‚Double-Self-Portrait‘ (1979), ‚Some Beans‘ (1990) und ‚An Octopus‘ (1990) hat der Künstler diese Linie betont. Auch in ‚Picture for Women‘ ist die Linie als eine vertikale Naht, die durch die Mitte des Kameraobjektivs läuft, zu erkennen.<sup>363</sup> In ‚Sudden Gust of Wind‘ wird die Nahtlinie ebenfalls nicht in der Komposition verborgen. Der Umgang mit der Nahtlinie und das bewusste Hervorheben derselben bieten Wall

<sup>360</sup> Walter, 2002, S. 117.

<sup>361</sup> „Ich glaube, dass dies eine hervorragende Art ist, ein dramatisches photographisches Bild zu machen.“ T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut, Anne Wagner: Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall, in: Gregor Stemmerich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 189–234, hier S. 229.

<sup>362</sup> „This maybe connects to the motion of using the light box, which has always been talked about as something that I took from advertising, which is about quickness, and all the usual advertising things. I didn’t take the light box from advertising, because the light box didn’t belong to advertising in the first place. It’s a medium that exists and it’s part of the corpus of photographic media. It’s simply a photograph printed not on paper but on translucent material and displayed as it is. This is something the advertisers understood something about, they understood its seductive potential, and its luminosity and that one can somehow feel that one can see the image from a greater distance, but I never believed that it was the possession of advertising media. It seemed to me on reflection that there was no proprietary relation between the medium and the dominant way in which it was being used. So I thought it was possible simply to open up that as my own, to just simply take it for myself and use it. That doesn’t mean that I haven’t dragged along all the implications if the advertising media, but I’m not that interested in them in a direct sense.“ Wall/Peto, 1996/97, S. 26 f.

<sup>363</sup> Die Nahtlinien sind nur in den Originalen auszumachen, in Reproduktionen bleiben sie unsichtbar.

die Möglichkeit, einen Bruch in die intakte, einheitliche Bildoberfläche einzufügen. Die Nahtlinie stellt damit einen Moment der Selbstreferenz dar, der auf die Materialität der Bildoberfläche hinweist und das Inszenierte, Konstruierte der Fotografie im Gegensatz zum Eindruck des Dokumentarischen betont. Durch die Nahtlinie wird eine materielle Unterbrechung der Bildrealität erzeugt. Insofern wirkt die sichtbare Nahtstelle dem dreidimensionalen Eindruck der Leuchtkästen entgegen, indem sie auf die Zweidimensionalität und Materialität des Bildträgers verweist. Wall selbst sieht eine Verbindung der Nahtlinie mit der für die Fotografie charakteristischen ‚radikalen Unsichtbarkeit der Oberfläche‘.

*„The seam line, which is a technical necessity [...] brings the eye back to the surface that is the physical surface of the photograph [...].“*<sup>364</sup>

Indem sie den fotografischen Illusionismus durchbricht und dadurch das Inszenierte der Fotografien betont, fungiert die Nahtlinie als Hinweis auf die spezifische Materialität der fotografischen Bildoberfläche, die sich nach Wall im Gegensatz zur Malerei durch eine Unsichtbarkeit der Oberfläche auszeichnet.<sup>365</sup> Während die Moderne in der Malerei bestrebt war, die Bildoberfläche als solche sichtbar zu machen, um einem Illusionismus entgegenzuwirken, betont die fotografische Medialität gerade die intakte, einheitliche Bildoberfläche, das ‚tableau‘.

*„With a photography – not to mention a transparency, but any photograph – the surface is what I would call radically invisible, and the experience of a photograph is also the experience of the invisibility of the surface, which is the opposite of painting, where modernist painting is all about the visibility of the surface and the dialectic between that and illusion. With photographs you can't have that one, the surface has to be experienced as invisible. What I have tried to do, and what I think all interesting photographers have tried to do, consciously or otherwise, is to make part of the experience of the picture the experience of that invisibility. I think we can experience that invisibility of the surface, and insofar as we do that, the experience of the picture is like the experience of the painting under modernist conditions.“*<sup>366</sup>

### 5.3.2 **„Nicht die Künstlichkeit der Darstellung“ – zur Lesart von Jeff Walls** **Fotografien im Kontext ‚inszenierter Fotografie‘**

Obwohl Bildstrategien wie das Hervorheben der Nahtlinie oder die Leuchtkastentechnik – sei es durch Einführung eines medienreflexiven Moments oder durch Betonung des fotografischen Illusionismus – auf den konstruierten oder inszenierten Status der Fotografien verweisen, gilt insgesamt für Walls Umgang mit der ‚inszenierten Fotografie‘, dass es nicht die Künstlichkeit der Darstellung ist, die ihn vorrangig interessiert. Im Unterschied zu anderen Vertretern der ‚inszenierten Fotografie‘ wie zum Beispiel Joel Peter Witkin oder auch vielen Arbeiten Cindy Shermans, die das Künstliche der Darstellung besonders betonen, wirken Walls Fotografien vor allem durch die Leuchtkastentechnik und das Wissen um ihren Produktionsprozess artifiziell. Ihre Künstlichkeit vermittelt sich weniger über die Bildmotive, die oftmals stark an dokumentarische Fotografien erinnern<sup>367</sup> und erst auf den zweiten Blick ihre ambivalente Position zwischen Dokumentation und Inszenierung erkennen lassen. Walls Rezeption der ‚inszenierten Fotografie‘ orientiert sich nicht zuletzt an Fragen der Bildrealisation. Die ‚inszenierte Fotografie‘ bietet ihm die Möglichkeit, Dinge zu zeigen, die er als dokumentarische Fotografien nicht hätte darstellen können.

<sup>364</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 11.

<sup>365</sup> „Versucht man, die fotografische Oberfläche auf dieselbe Weise wahrzunehmen wie in der Malerei, merkt man, dass sie unsichtbar ist.“ Jeff Wall, zitiert nach Tietjen, 2003, S. 14.

<sup>366</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 11.

<sup>367</sup> Hierdurch erklärt sich auch die bereits angesprochene unterschiedliche Wirkung der Originale und ihrer Reproduktionen.



*„Wenn man nichts konstruiert, ist man den Ereignissen ausgeliefert – man fotografiert wie ein Fotojournalist. Ich habe es immer abgelehnt, Ereignissen hinterherzujagen; ich glaube immer, Ereignisse auf künstliche Weise herbeiführen oder erlebte Ereignisse re-präsentieren zu können, ohne ihnen hinterherjagen zu müssen.“<sup>368</sup>*

Walls Interesse an ‚inszenierter Fotografie‘ richtet sich weniger auf die Gegenüberstellung einer künstlichen und einer faktischen Wirklichkeit, in deren Kontext er Position für die inszenierte Wirklichkeit beziehen würde. Wall geht es vor allem darum, seine Sicht der Wirklichkeit darzustellen.

*„Dabei spielt es für ihn keine Rolle, ob er diese Sicht inszenieren muß, das heißt, ob sie fiktiv ist, oder ob sie sich zufällig vor dem Auge seiner Kamera zugetragen hat. Er inszeniert nicht, um zu demonstrieren, dass die fotografische Realität eine andere ist als die faktische Wirklichkeit, sondern, um den Betrachter mit der Wirklichkeit zu konfrontieren, wie er sie sieht.“<sup>369</sup>*

Mit den Möglichkeiten ‚inszenierter Fotografie‘ erweitert sich der Spielraum des Fotografen, der nicht mehr allein auf das angewiesen ist, was er für eine dokumentarische Momentaufnahme vor der Kamera vorfinden würde. Wall nutzt diese ‚gefundenen‘ Situationen zwar häufig als Ausgangspunkt seiner Bildentstehung, aber durch die Möglichkeiten der Inszenierung und Konstruktion kann er über die Momentaufnahme hinausgehen und diese gleichsam auf der Zeitebene ausdehnen. Mit den Verfahren des Entwerfens, des Arrangierens und des Nachbearbeitens hat er nämlich die Möglichkeit, mehrere Augenblicke in einem Bild zusammenzuführen.

Mit Ausnahme der grotesken Szenen wie in ‚Dead Troops Talk‘, ‚The Giant‘ oder ‚The Vampires‘ Picnic‘ sind diese Verfahren jedoch vor allem für den Prozess der Bildentstehung relevant. Die Konstruiertheit und Inszeniertheit der fertigen Fotografien rücken zugunsten eines scheinbar dokumentarischen Eindrucks der Arbeiten in den Hintergrund.

### **5.3.3 Die Verschiebung der Ambivalenz hin zum Dokumentarischen: die neueren Arbeiten seit Mitte der 90er-Jahre**

Die Orientierung am dokumentarischen Eindruck seiner Fotografien und das damit verbundene Interesse am Faktischen betont Jeff Wall seit Mitte der 90er-Jahre mehr und mehr in seinen Arbeiten. So verzichtet Wall bei vielen seiner neueren Arbeiten auf die Leuchtkastentechnik und erstellt großformatige Schwarz-Weiß-Prints. Beispielhaft hierfür sind seine 1997 auf der ‚documenta X‘ ausgestellten Arbeiten ‚Citizen‘, ‚Housekeeping‘, ‚Volunteer‘ und ‚Cyclist‘ (alle 1996), die mit Ausnahme von ‚A Sunflower‘ (1995) und der in einer Fußgängerpassage ausgestellten früheren Arbeit ‚Milk‘ (1984) alle in Schwarz-Weiß und ohne Leuchtkastentechnik realisiert wurden. Interessanterweise wurden Walls Arbeiten auf der ‚documenta X‘ neben Fotografien von Garry Winogrand und Walker Evans präsentiert, sodass bereits der Präsentationskontext eine Verbindung von Walls Fotografien mit den beiden im Kontext der Dokumentarfotografie rezipierten Fotografen herstellt. Die Fotografie ‚Volunteer‘ (Abb. 69) ist die erste Schwarz-Weiß-Arbeit Jeff Walls. Sie wurde im Winter 1996 in einem angemieteten Atelier in Vancouver aufgenommen. Sie zeigt

<sup>368</sup> Tietjen, 2003, S. 11. Vgl. hierzu auch Chevrier, 2002, S. 165. „For Wall, the dogma of direct snapshot photography has three disadvantages: it stresses a spontaneous gaze – a very difficult thing to achieve – over critical analysis, thereby encouraging the repetition of existing responses to a world reduced to aesthetic appropriation; it represents contemporary life, or social situations, without the knowledge and participation of those living through them, the social actors (particularly troubling in ‘exotic’ contexts); and finally, it tends to reduce the world as a thing to be seen, in the reality of perception and on the scale of the body. For the viewer, this conception of the image as a pure trace or notation of an experience results in a feeling of distance from or inconsistency in the image, along with a lack of intimacy as onestands before it. The feeling is too often compensated by compulsive consumption (enjoying the sheer quantity of images; zapping) or by the fetishistic appropriation of rare and precious icons.“

<sup>369</sup> Walter, 2002, S. 128. (Hervorhebung im Original.)

einen Mann mittleren Alters, der den Fußboden eines Raumes mit einem Wischmopp reinigt. Sein Blick wirkt in sich gekehrt und deutet ebenso wie seine Haltung weder auf ein zügiges Arbeiten hin noch auf einen besonderen Elan. Die Kleidung des Mannes lässt vermuten, dass er nicht zu einer professionellen Putzkolonnie gehört. Dieser Eindruck wird durch den Titel der Fotografie ‚Volunteer‘ verstärkt, der auf eine ehrenamtliche Tätigkeit verweist. Der Raum, in dem sich der Mann befindet, erinnert mit der kleinen Spüle im Hintergrund und den am Rande aufgereihten, zum Teil gestapelten Stühlen an eine Art (halb) öffentlichen Versammlungs- oder Aufenthaltsraum eines Vereins oder einer Vereinigung. Der Eindruck wird durch das Hinweisschild ‚No Smoking‘, den an der linken Wand befindlichen Lautsprecher und die Motivtapete an der rechten Raumwand noch verstärkt. Bei der dargestellten Situation handelt es sich um einen eher bedeutungslosen, banalen Moment des Alltagslebens, der eine zufällige Momentaufnahme, einen Schnappschuss assoziiert. Diese Assoziation steht jedoch im Kontrast zu der Tiefenschärfe und dem lebensgroßen Format der Fotografie von 221,5 x 313 cm. Die Frontalität der Aufnahme, ihre Tiefenschärfe sowie der weite Bildausschnitt zeigen das Geschehen aus einer distanzierten Betrachtersituation, die einen Überblick über die Raumsituation und das Erfassen zahlreicher Details ermöglicht. Die distanzierte Betrachterposition vermittelt eine Sichtweise der Distanz und Indifferenz, die an die Vertreter einer dokumentarischen Fotografie erinnert, die vor allem mit Sachlichkeit, Objektivität und Distanziertheit assoziiert wird und in der sich das Dokumentarische als Stil möglichst unsichtbar macht.



Abb. 69: Jeff Wall: Volunteer, 1996.

Beinahe noch präsenter wird die Verschiebung der Ambivalenz von Inszenierung und Dokumentation hin zum Dokumentarischen bei zwei Arbeiten aus dem Jahre 2001, die mithilfe der Leuchtkastentechnik und in Farbe produziert wurden.

Die Fotografie ‚Dawn‘ (2001) (Abb. 70) zeigt eine menschenleere Straßenszenerie in der Morgendämmerung. In ihrer Menschenleere vermittelt ‚Dawn‘ eher das Bild einer Stadtlandschaft, als dass es an die auf Narration aufbauenden früheren Arbeiten wie zum Beispiel ‚Man with a Rifle‘ erinnert. ‚Dawn‘ zeigt eine um die Kurve laufende Straße, die im linken Bildvordergrund leicht ansteigt, um dann zum Bildhintergrund hin abzufallen. Die rechte Bildhälfte wird von einer beigefarbenen Hausecke eingenommen, vor der mehrere Tonnen und Container stehen. Während die obere Bildmitte von einem schwarzen Hochspannungsmast dominiert wird, dessen Leitungen den Himmel überziehen, wird die untere Bildmitte von einem Felsblock eingenommen, der die Straßenecke markiert. An der linken Seite der Straße befindet sich ein hoher Drahtzaun, der ein mit üppig grünen Büschen und Bäumen bewachsenes Grundstück begrenzt. Im Hintergrund sind mehrere an Gewerbebauten erinnernde flache Gebäude zu erkennen. Das im Titel thematisierte Einsetzen der Morgendämmerung wird von den noch brennenden Straßenlampen und Laternen sowie von der leichten Rotfärbung des Himmels bestätigt. Eine Ursache für die Menschenleere der Komposition mag der Betrachter sicherlich in der frühmorgendlichen Aufnahmezeit der Fotografie sehen, aber auch darüber hinaus macht die dargestellte Gegend einen eher unwirtlichen, fast vergessenen Eindruck und erscheint als ein Ort, der nicht zum Verweilen einlädt, sondern nur passiert wird, um woandershin zu gelangen. Die Fotografie lässt sich eher als eine Art Zustandsbeschreibung eines Ortes lesen denn als die Dokumentation einer städtischen Landschaft, die keinerlei narrative Strukturen aufweist. In ‚Dawn‘ wird keine dramatische, narrative Handlung wie noch in den inszenierten, kinematografischen Fotografien der 80er-Jahre dargestellt, sondern eine bestimmte Situationsbeschreibung. Diese Verlagerung entspricht einem stärkeren Interesse für die Sprache der Orte selbst und ihre Dokumentation.



Abb. 70: Jeff Wall: Dawn, 2001.

Mit diesem Bild rekurriert Wall letztlich auch auf die Tradition der ‚New Topographics‘, die sich in den 70er-Jahren in den USA herausbildete und die eine dokumentarisch ausgerichtete Gegenposition zu der klassischen amerikanischen Landschaftsfotografie, für die Ansel Adams und Edward Weston mit ihren idealisierenden Landschaften prägend waren, markiert.<sup>370</sup> Charakteristisch für die ‚New Topographics‘ ist deren Blick auf die vom Menschen veränderte Landschaft und die alltägliche Topografie urbaner Stadtlandschaften, die den Betrachter mit Banalität und Hässlichkeit konfrontiert. Jenkins, der Kurator der Ausstellung, bezieht sich in seinem Konzept der Ausstellung auf eine dokumentarische Tradition. Der Stil der ‚New Topographics‘ bestehe darin, „Stil zu vermeiden“.<sup>371</sup>

*„Es gehe um die größtmögliche Zurücknahme des Fotografen, um ein ‚Minimum an Formgebung‘, darum, dass ‚der Einfluss des Fotografen auf die Erscheinung des Subjekts nur minimal ist.‘“<sup>372</sup>*

Der Bezug Walls zur Formensprache der ‚New Topographics‘ wird besonders im Vergleich mit Stephen Shore sichtbar, der als einziger der in der Ausstellung vertretenen Fotografen in Farbe fotografiert. In einem sachlich zurückgenommenen Stil zeigt Stephen Shores Projekt ‚Uncommon Places‘<sup>373</sup> mit einer Großformatkamera aufgenommene Sichten auf das alltägliche amerikanische Straßenleben der 70er-Jahre. Die meisten Fotografien der Serie charakterisiert die immer gleiche Distanz des Fotografen zu der Szenerie, Ausdruck eines distanzierten Beobachters, der nicht ins Geschehen eingreift. Shores Amerikabild ist unpathetisch, er zeigt Straßenzüge und -kreuzungen, Häuser, Parkplätze und immer wieder menschenleere Orte in der Peripherie. Setzt man Jeff Walls Fotografie ‚Dawn‘ von 2001 in Bezug zu einer beispielhaft aus Shores 2004 neu editiertem Buch ‚Uncommon Places‘ ausgewählten Fotografie, so werden die motivischen Korrespondenzen sichtbar. In ‚U.S. 93, Kingman, Arizona, July 2, 1975‘<sup>374</sup> zeigt Shore einen nahezu menschenleeren Ort, einen Ort, der weniger zum Verweilen einlädt, als dass man an ihm vorbeifährt. ‚U.S. 93, Kingman, Arizona, July 2, 1975‘<sup>375</sup> gewährt den Blick in die Tiefe der kargen, von der Sonne ausgetrockneten Landschaft des amerikanischen Südwestens. In der rechten Bildhälfte führt eine Straße in die Tiefe des Bildraumes hinein. Links und rechts befinden sich zwei Motels, die mit größeren Werbetafeln auf sich aufmerksam machen. In der linken Bildhälfte sind weitere Gebäude auszumachen, überall finden sich parkende Autos, die die Fotografie eindeutig in den 70er-Jahren verorten. Das komplette untere Drittel des Bildraumes wird von einer asphaltierten Fläche eingenommen, die von einem rot lackierten Metallgeländer begrenzt wird. Die vom Geländer markierte leichte Schräge korrespondiert mit den schräg verlaufenden Leitungen am oberen Bildrand. Der unregelmäßige Asphalt, die eingefügten Betonplatten und die verschieden geformten Siedeldeckel betonen eine formalistische, auf grafische Momente gerichtete Bildauffassung, die für Shores Bilder ab 1974 zunehmend charakteristisch wird. Sicherlich muss man die Bezüge zwischen Shore und Wall nicht überstrapazieren, aber eine Verwandtschaft ist nicht zu leugnen, insofern beide ihren Blick auf die nüchterne Dokumentation eines banalen, nahezu hässlich erscheinenden Ortes richten und dabei narrative Strukturen weitgehend vermeiden.

370 Der Begriff ‚New Topographics‘ bezieht sich auf eine fotografische Richtung, die in den USA während der 1970er-Jahre entstand und letztlich auf den Titel einer Ausstellung zurückgeht, die 1975 im George Eastman House in Rochester, New York, stattfand. Unter dem Titel ‚New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape‘ präsentierte der Kurator William Jenkins u. a. Arbeiten von Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd und Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore und Henry Wessel.

371 William Jenkins, zitiert nach Susanne Boecker: New Topographics. Besichtigung einer Legende. Die Photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur, Köln, in: Kunstforum International 207 (2011), S. 321–323, hier S. 322.

372 Ebd.

373 Stephen Shore: Uncommon Places. Amerika. Das Gesamtwerk, mit einem Text von Stephan Schmidt-Wulffen und einem Gespräch mit Lynne Tillman, München 2004/2010. Die Erstausgabe von ‚Uncommon Places‘ erschien 1982 bei Aperture und zeigte nur eine Auswahl von 49 Fotografien. Die 2004 bei Aperture erschienene Neuauflage, auf die der 2010 von Schirmer/Mosel publizierte deutschsprachige Band zurückgeht, zeigt eine sehr viel umfassendere Bildzusammensetzung, die dasursprünglich auf Landschaften konzentrierte Edit um Porträts, Innenansichten und Details ergänzt.

374 Ebd., S. 107.

375 Die exakten Titelangaben verweisen auf die fotojournalistische Praxis der exakten Dokumentation und präzisen Verortung eines Ereignisses.

Auch in Jeff Walls ‚Overpass‘ (Abb. 71) von 2001 ist die Narration des dargestellten Geschehens weitgehend zurückgenommen. Zu erkennen ist eine Art Brücke, die sowohl für Autos als auch für Fußgänger passierbar ist. Den Großteil der Komposition nimmt ein mit großen grauen Platten gepflasterter Gehsteig ein, auf dem vier Personen in Rückenansicht zu erkennen sind, die sich mit Koffern und Taschen beladen vom Betrachter weg über die Brücke bewegen. Da weder die Gesichter noch ein spezifischer Ausdruck der Personen zu erkennen sind, erscheinen sie als eine anonyme Menschenmenge, die – darauf lassen die Gepäckstücke schließen – ein ähnliches Ziel zu verfolgen scheinen, nämlich in irgendeiner Weise eine Art Reise fortzusetzen. Dennoch muss man darauf hinweisen, dass die unterschiedliche Kleidung und die verschiedenen Gepäckstücke die Personen sehr wohl unterschiedlich codieren. So wirkt der Mann mit Rollkoffer im Bildzentrum eher wie ein konventionell gekleideter Geschäftsmann, während die Frau auf der linken Bildseite, die als Gepäckstück unter anderem eine prall gefüllte Plastiktüte über die Schulter geworfen hat, einer eher ärmeren sozialen Schicht zuzugehören scheint. Am rechten Bildrand ist neben dem Gehsteig die über die Brücke führende Straße zu erkennen, auf der ein weißer Truck in die Richtung der Betrachter zu fahren scheint. Die Beleuchtungssituation, die die Schatten der Personen, Straßenlaternen und Architekturelemente zeichnet und auf Sonnenlicht schließen lässt, assoziiert mit den sich am Himmel türmenden, dunklen Wolken eine Wetterumbruchssituation. Als eine Übergangssituation nimmt diese noch einmal das Thema des Titels ‚Overpass‘ und die Situation der Reisenden auf.



Abb. 71: Jeff Wall: Overpass, 2001.

*„In Untitled [Overpass; K. F.], the dramatic situation is reduced to its simplest expression. One cannot speak of actual characters here. The idea of figures, which can reposition the snapshot and street photography within a pictorial tradition, is preferable.“*<sup>376</sup>

<sup>376</sup> Chevrier, 1996/2002, S. 188.



Während die ausgefeilt inszenierte Beleuchtung und das große Format der Fotografie eher auf das Genre der inszenierten Fotografie hinweisen, werden über das Bildsujet die Muster der ‚street photography‘ deutlich. Wie für die ‚street photography‘ charakteristisch, wird in ‚Overpass‘ eine alltägliche Straßensituation festgehalten, die die flüchtige Begegnung mehrerer Menschen in einer eher beiläufigen Handlung ihres Alltagslebens zeigt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Walls Arbeiten zahlreiche Bezüge zum Dokumentarischen herstellen. Zentral für diese Bezugnahme auf verschiedene Facetten dokumentarischer Fotografie ist die für Walls Arbeiten realitätsbezogene Entlehnung der Bildthemen. Häufig rekonstruiert Wall für seine Fotografien etwas Gesehenes mit großer Präzision und erinnert über diese Ideenfindung an dokumentarische Bildstrategien, wobei er diese über seine spezifischen Bildkonstruktionsprozesse einer unterschiedlich ausgeprägten Ambivalenz von Dokumentarischem und Inszeniertem unterwirft. In Folge zielen seine Bilder anders als fotojournalistische Arbeiten nicht auf einen ungebrochenen Eindruck von Wahrheit oder Authentizität. Genauso wenig wie die nachträgliche Interpretation eines Ereignisses, dessen Zeuge der Künstler gewesen sein mag, eine identische Rekonstruktion desselben sein kann, ist Walls Verfahren des ‚near documentary‘ identisch mit dem Dokumentarischen, eher lässt es sich mit Hito Steyerls Begriff der Dokumentalität beschreiben.

Neben der realitätsbezogenen Themenfindung beziehen sich Walls Fotografien über einen distanzierten, sachlichen Stil auf Vorstellungen vom Dokumentarischen. So erinnert der für Wall charakteristische distanzierte Aufnahmewinkel, der das Geschehen überblicksartig, aus einer gewissen Distanz und oftmals frontal abbildet, an den Stil einer dokumentarischen Fotografie, die vor allem mit Sachlichkeit, Objektivität und Distanziertheit assoziiert wird. Zahlreiche Fotografien Jeff Walls, wie beispielsweise ‚Pleading‘ und ‚Mimic‘, thematisieren die Prinzipien des Schnappschusses und der Momentaufnahme und rufen so bestimmte, kulturell tradierte Muster dokumentarischer und auf Authentizität zielender Fotografie auf. Das Konzept der dokumentarischen ‚street photography‘ greift Wall in seinen Fotografien motivisch über Straßensituationen auf, die die flüchtige Begegnung von Menschen eingebunden in ihre alltäglichen Handlungen zeigen.

Im Unterschied zur Pressefotografie, die mit ihren zentralen Zielen der Informationsvermittlung und Lesbarkeit vorgibt, ein bestimmtes Ereignis durch die Abbildung von Fakten wiederzugeben, dabei jedoch bestimmte figurative und narrative Bildtypologien und Bildschemata reproduziert, nimmt Wall diese Schemata auf, um im Rahmen seiner künstlerischen Adaption deren Funktionen herauszustellen und sie einer bildimmanenten Ambivalenz zu unterwerfen. Während die Pressefotografie, nicht zuletzt durch das Mittel der Versprachlichung, versucht, die Polysemie der Bilder zu beschränken, wird diese bei Wall bewusst belassen und der Betrachter so mit dem Uneindeutigen, Unklaren konfrontiert. Als charakteristisch für diese Polysemie hat sich in meinen Ausführungen die Fotografie ‚Man with a Rifle‘ erwiesen, da hier über die Figur des Schützen die Eindeutigkeit und Kausalität der Bilderzählung durchbrochen werden. Ähnlich wie in vielen anderen Fotografien Jeff Walls eröffnet sich in der Bilderzählung von ‚Man with a Rifle‘ ein kontextuelles Vakuum, weil die Fotografie als reines Standbild konzipiert eben keine aus einem Handlungsgeschehen herausgelöste Momentaufnahme darstellt, sondern letztlich ohne Anbindung an eine Geschichte auftritt.

Im Folgenden werde ich mich intensiver mit Jeff Walls künstlerischer Rezeption der Pressefotografie auseinandersetzen, um am Beispiel der Fotografie ‚Dead Troops Talk‘ herauszuarbeiten, inwiefern sich Walls Auseinandersetzung mit dem journalistischen Bildgebrauch im Sinne einer Bildkritik nachvollziehen lässt.

#### 5.4 „Dead Troops Talk‘: „Ich wollte ein pseudo-episches Bild machen, oder vielleicht die Imitation eines epischen Kriegsbildes“<sup>377</sup>

Jeff Wall hat eine spezifische Bildgrammatik entwickelt, die sich genau an der Schnittstelle von Dokumentation und Inszenierung situiert und über die er Realitätseffekte erzeugt, die sich in fotografischen Kontexten wie beispielsweise der Pressefotografie als Ausdruckskategorien des Authentischen bewährt haben. Mit einer spezifischen Form der Pressefotografie – der Kriegsfotografie – setzt sich Jeff Walls Arbeit ‚Dead Troops Talk‘ auseinander. Am Beispiel dieser Arbeit möchte ich im Folgenden zeigen, inwiefern Jeff Wall die Funktionsweisen der Pressefotografie reflektiert und welcher Begriff des Dokumentarischen sich dabei artikuliert.

Die Fotografie ‚Dead Troops Talk‘ (Abb. 72) wurde im Winter 1991–1992 vor einer Kulisse in einem provisorischen Atelier in Burnaby, British Columbia, aufgenommen. Die Vorbereitungen dazu fanden im Laufe des Jahres 1991 statt. Nachdem Jeff Wall lange Zeit vor allen Dingen das Bild vor der fotografischen Aufzeichnung inszenierte, wandte er sich in den 1990er-Jahren der digitalen Manipulation zu und nutzte sie zur Montage und Nachbearbeitung seiner Bilder. ‚Dead Troops Talk‘ ist die zweite Arbeit Walls, für die er digitale Techniken verwendete.



Abb. 72: Jeff Wall: Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986), 1992, Transparency in Lightbox.

Die Fotografie zeigt eine an Kriegsfotografien erinnernde Szene, in der sich in einem steinigen, hügeligen Gelände eine Gruppe uniformierter Soldaten befindet. Die Tonalität der Fotografie wirkt begrenzt. Die bräunliche Farbgebung der Uniformen sowie die Metallhelme heben sich nur unwesentlich vom graubraunen, mit trockener Erde bedecktem Gelände ab, das zum Vordergrund des Bildes hin leicht abfällt. Im rechten oberen Bereich der Fotografie ist ein Pfad zu erkennen, der über die von einem kleinen Plateau eingenommene Bildmitte in den rechten Bildvordergrund führt. Da das Bild keinen Horizont zeigt, vermittelt es nur eine geringe Bildtiefe, wodurch der Eindruck unterstützt wird, dass sich die Soldaten in einer eingeschlossenen, ausweglosen Situation befinden. Wie der Titel der Fotografie impliziert, handelt es sich bei den Soldaten um eine Truppe der Sowjetarmee, die während der sowjetischen Besetzung Afghanistans in einen Hinterhalt geraten ist.

<sup>377</sup> Frank Wagner: Fragen an Jeff Wall, in: Gregor Stemmerich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden, 1997, S. 329–337, hier S. 329.

*„What I think could have happened is that a patrol – I staged this to be as realistic as possible – that a patrol was moving through a small abandoned village in lower south east Afghanistan, near the Pakistani border, where a lot of fighting went on, made a mistake and went into a ravine and was attacked in the ravine and killed quickly by grenades and automatic weapons, so made the wounds consistent with that kind of assault.“*<sup>378</sup>

In den unteren zwei Dritteln des Bildes liegen oder hocken die Soldaten, deren zahlreiche schwere und blutige Verwundungen ihren scheinbar sicheren Tod andeuten. Doch trotz ihrer schweren Verwundungen wirken die Soldaten zum Teil seltsam wach und aktiv und geben sich auf den zweiten Blick als untot zu erkennen. Je nach ihrer Position und Einbindung in das Bildgeschehen lassen sich die Soldaten verschiedenen Gruppen zuordnen. Am linken Bildrand befinden sich zwei Soldaten in hockender bzw. sitzender Haltung, von denen der eine seinen Kopf in seine Hand stützt und mit unbewegter Miene vor sich hin starrt. Der zweite Mann ist nur schräg von hinten zu erkennen. Er scheint mit einem Ausdruck des Grauens und Entsetzens in seine eigene Hand zu blicken. Hinter den beiden befindet sich ein hell gekleideter, mit einem Turban bedeckter afghanischer Mudschahed, der die Tasche eines Soldaten durchsucht. Das ihn umgebende Grauen scheint ihn ganz und gar unbeteiligt zu lassen. Am oberen Bildrand sind zwei mit weiten Hosen bekleidete Beinpaare zu erkennen, die auf zwei weitere Personen verweisen, die sich offenbar am Rande des Geschehens aufhalten und dieses beobachten. Einen eindeutigen Hinweis, welchen Bezug die dazugehörigen Personen zum Bildgeschehen haben, gibt das Bild jedoch nicht. Im Mittelgrund des Bildes auf dem kleinen Plateau befinden sich drei Soldaten, die zum einen auf ihre makaberen Verletzungen hinweisen und zum anderen über ihre Situation zu scherzen scheinen. Während der eine Soldat mit den Fingern seiner rechten Hand auf seine Bauchschussverletzung zeigt, hebt er mit der linken Hand den blutüberströmten Kopf eines Kameraden, auf dessen Rücken er sitzt. Trotz seines blutüberströmten Gesichts betrachtet dieser offenbar amüsiert eine kleine Maus, die ihm der Soldat, der ihm gegenüberhockt, an ihrem Schwanz haltend entgegenstreckt.<sup>379</sup> Unterhalb dieser Gruppe befinden sich zwei Soldaten, von denen der eine den offenbar leblosen Körper seines Kameraden umfasst, während er selber das Geschehen in der ihm gegenüber befindlichen Gruppe zu verfolgen scheint. Diese Gruppe wird dominiert von einem jungen Soldaten, dem eine Granate offenbar die Hälfte seines Kopfes weggeschossen hat. Trotz seiner tödlich wirkenden Kopfverletzung scheint der junge Mann mit einem auf dem Rücken liegenden Hauptmann zu sprechen. Jeff Wall beschreibt diese Szene im Gespräch mit James Peto in der Whitechapel Gallery 1996.

*„So he’s lost his head, and he’s asking something or saying something to his older man who’s got the uniform of a captain. The captain is listening to his question, or listening to what he has to say. He’s dead too, they’re all dead. Each one is dead in his own way. [...] It’s a mode of listening. . . I tried to depict several modes of listening. It’s all listening here.“*<sup>380</sup>

Im selben Zuge, wie sich die Toten als Untote zu erkennen geben, entlarvt sich das auf den ersten Blick an journalistische Kriegsphotografien erinnernde Geschehen als überpointierter Realismus, der eine Art grotesken Dialog der Toten zeigt. Denn die seltsam Toten/Untoten in Walls Fotografie scheinen in eine angeregte, zum Teil humorvoll und amüsant wirkende Unterhaltung verstrickt zu sein.

378 Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

379 Jeff Wall selbst beschreibt diese Gruppe folgendermaßen: „These other characters up here are behaving differently, I consider this to be a kind of Grand Guignol, but possible ... if you’re dead any reaction is possible, including levity and buffoonery.“ Jeff Wall, zitiert nach Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

380 Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

Das Motiv der Toten/Untoten oder lebenden Toten, das Jeff Wall auch in ‚The Vampires’ Picnic‘ (1991) aufnimmt, verweist direkt auf die Medialität der Fotografie. So begreift Roland Barthes die Fotografie als das lebendige Bild von etwas Totem.<sup>381</sup> Im Anschluss an Barthes’ Koppelung von Fotografie und Tod<sup>382</sup> verweist das Medium der Fotografie durch die Verlagerung des Realen in die Vergangenheit auf das Zwischenreich von Leben und Tod. Dieses Zwischenreich spiegeln Walls lebende Tote auf der Motivebene des Bildes wider.

Das Thema des Gesprächs hat Jeff Wall mehrfach in seinen Arbeiten aufgegriffen und auch wiederholt in Interviews zu diesem Thema Stellung bezogen. Neben dem ‚Dialog der Toten’ in ‚Dead Troops Talk’ wären hier vor allem ‚A Diatribe’ (1985) oder auch ‚The Storyteller’ (1986) zu nennen. Wall hat immer wieder betont, dass ihn die fotografische Darstellung eines Gesprächs besonders interessiert, weil sich über das Sujet des Sprechens die Grenzen des fotografischen Mediums thematisieren lassen. Denn die Stimme repräsentiert ein Medium, das sich gerade nicht über das optische Medium der Fotografie vermitteln lässt.

*„The voice escapes by definition the medium of photography and I like that fact that what escapes and cannot be seen, cannot be apprehended, shows you somehow the boundary, in its vanishing shows you the boundary of the medium. It’s like the infinitesimal calculus of photography, what can’t be shown.“*<sup>383</sup>

In seiner Korrespondenz mit Arielle Pelenc betont Wall das Moment des Kontrollentzugs, das das fotografisch festgehaltene Gespräch markiert.

*„A picture of someone talking is to me an elemental example of the problem of the outside and the threshold. I can construct the gestures and appearance of the speaker and listener, and so can suggest that I also control the words being spoken and heard. But, at the same time, it is obvious that I cannot, and that every viewer of the picture can ‘hear’ something different. Talking escapes, and so it is itself an image of what is both included and never included in a picture [...].“*<sup>384</sup>

Insofern unterläuft das Sujet des Gesprächs die eindeutige Decodier- und Lesbarkeit eines Bildes und betont dessen Polysemie. Da die über ihre Verletzungen als tot gekennzeichneten Soldaten miteinander sprechen und scherzen, wirkt die dargestellte Situation grotesk. Obwohl das Bild auf den allerersten Blick realistisch anmutet, ist die Szene ganz offenkundig fiktiv und rekurriert nicht auf eine konkrete Situation, die tatsächlich historisch stattgefunden hätte. Susan Sontag bezeichnete dieses Bild deshalb als „das Gegenteil eines Dokuments“.<sup>385</sup> Auf das Fiktive der Szene zielt auch der Titel Walls großformatiger Fotografie ‚A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986’, mit dem Wall das Visionäre und Imaginäre der Komposition betont.

381 „[...] sie [die Fotografie; K. F.] ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, dass der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert („Es-ist-so-gewesen“), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot.“ Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989, S. 89. Im Weiteren: „All die jungen Photographen, die durch die Welt hasten, weil sie sich dem Aktualitätenfang verschrieben haben, wissen nicht, dass sie Agenten des TODES sind. Auf diese Weise begegnet unsere Zeit dem TOD: unter dem leugnenden Alibi des überschäumend Lebendigen, und der PHOTOGRAPH betreibt es gewissermaßen als Beruf.“ Ebd., S. 102, sowie: „Denn in einer Gesellschaft muß der TOD irgendwo zu finden sein; wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.“ Ebd., S. 103, und: „Gerade weil in jedem Photo, uns sei es scheinbar noch so fest der aufgeregten Welt der Lebenden verhaftet, stets dieses unabweisbare Zeichen meines künftigen Todes enthalten ist [...].“ Ebd., S. 108. (Hervorhebungen im Original.)

382 Zur Koppelung von Fotografie bzw. Bild und Tod vgl. auch Iris Därmann: Tod und Bild. Eine phänomenologische Medien-geschichte, München 1995. Zum Medium der Fotografie vgl. vor allem das Kapitel V, S. 385–440.

383 Wall/Peto, 1996/97, S. 23.

384 Pelenc, 1996/2002, S. 10.

385 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, München, Wien 2003, S. 144 ff.

*„I called this picture a vision after an ambush of a Red Army patrol, it's my vision, a subjective vision, a hallucination, but to me it had an interesting connection to some of the atmosphere of the Afghanistan war [...].“*<sup>386</sup>

Der Künstler selbst hat die Arbeit als „Halluzination“, als „Zwiegespräch der Toten“<sup>387</sup> bzw. „Dialog der Toten“<sup>388</sup> und als „eine Art Variation des ‚danse macabre‘“<sup>389</sup> bezeichnet, aber sein Ziel war es, diese ‚Vision‘ in ein historisches Umfeld einzubinden. Insofern wählte Wall den sowjetisch-afghanischen Krieg, in dessen letzte Phase die Vorarbeiten zu der Fotografie fielen. Zu seiner Motivation, mit der Arbeit den historischen Kontext der sowjetischen Besetzung Afghanistans zu wählen, sagt Wall selbst:

*„Ich habe die Rote Armee gewählt, wie es mir schien, dass sie als eine Armee der Befreiung begann, als Volksarmee, und sich danach im Lauf der Zeit in etwas ganz anderes verwandelte. [...] Um den militärischen ‚Dialog der Toten‘ herzustellen, benötigte ich eine Armee, deren Identität komplex genug, vielleicht sogar mythisch genug war, um Interesse an der Vorstellung zu wecken, was ihre Mitglieder in dem Zustand sagen würden, in den ich sie versetzte.“*<sup>390</sup>

#### 5.4.1 Der Konstruktionsprozess und die Inszenierungsmuster von ‚Dead Troops Talk‘

Der Künstler begann mit der Arbeit zu ‚Dead Troops Talk‘ 1987, als er sich mit der Entwicklung der digitalen Bildbearbeitung und ihren Möglichkeiten auseinandersetzte. Wall war sich darüber im Klaren, dass die digitalen Techniken für die Realisierung seiner Idee von ‚Dead Troops Talk‘ zentral sein müssten.<sup>391</sup>

Die mit heller, ausgetrockneter Erde bedeckte Schlucht ließ Wall im Atelier aufbauen. Sie besteht aus einer Holzkonstruktion, die mit einer Erdschicht bedeckt wurde. Die Form der Hügellandschaft wurde mithilfe von Zeichnungen und Modellen entwickelt (Abb. 73). Die Studien aus der Entstehungsphase der Fotografie geben einen Einblick in die Bühnenkonstruktion, in das Arrangement der Darsteller sowie deren Aussehen als Ergebnis von Make-up, Prothetik und Maskenbildnerie (Abb. 74).



Abb. 73: Modell des Sets für ‚Dead Troops Talk‘.



Abb. 74: Produktionsaufnahmen zu ‚Dead Troops Talk‘.

<sup>386</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

<sup>387</sup> Katrin Grögel, Stephan E. Hauser, Heidi Naef: Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 339–340, hier S. 340.

<sup>388</sup> Wagner, 1997, S. 329.

<sup>389</sup> Ebd.

<sup>390</sup> Ebd., S. 332.

<sup>391</sup> „Ich begann 1987 daran [gemeint ist ‚Dead Troops Talk‘; K. F.] zu arbeiten, als ich zum ersten Mal verstärkt die Entwicklungen der digitalen Bildbearbeitung beobachtete. Ich ahnte, dass diese neuen Technologien wesentlich für die Bedeutung dieser Arbeit werden würden. Weil die digitale Montage ein so künstlicher Prozeß ist, hatte ich das Gefühl, sie wäre in der Lage, die Art Distanz herzustellen, die ich zwischen den düsteren und grauenvollen Aspekten des Themas und meinem Umgang damit für notwendig hielt. Ich wollte nicht, dass das Bild übermäßig seriös oder zu ernsthaft gerät und deshalb schwülstig oder wichtigtuert wirkt.“ Jeff Wall, zitiert nach Wagner, 1997, S. 329 ff.



Die blutigen, schweren Wunden der Soldaten wurden zuerst an Körperabgüssen und Prothesen simuliert, separat fotografiert und während der späteren Bildbearbeitung den Figuren angepasst. Wall fotografierte die unterschiedlichen Posen der Darsteller einzeln oder in kleinen Gruppen und erstellte die kompositorische Anordnung und Verbindung des Figurenpersonals in erster Linie am Computer. Ähnlich wie bei ‚Man with a Rifle‘ fügte Wall aus einer Vielzahl von Einzelbildern ein für den Betrachter der fertigen Fotografie nicht erkennbares Kompositbild zusammen. So erweiterte er den von der Kamera festgehaltenen Moment, auf den das Medium Fotografie rekurriert, um eine Vielzahl von Momenten, die in der fertigen Fotografie zusammenfließen und die den sogenannten einen Moment vor der Kamera um den Bildkonstruktionsprozess davor und danach erweitern.

Walls Verfahren für ‚Dead Troops Talk‘ erinnert mit seinem aufwendigen Konstruktionsprozess an die Illusionsmaschinerie eines Filmsets. Insofern erweist sich hier Walls eigener Begriff der ‚cinematography‘ für seine ‚inszenierten Fotografien‘ als besonders treffend. Bewusst rekurriert Wall mit ‚Dead Troops Talk‘ auf die Inszenierungsmuster des Kinos und der Populärkultur.

*„This was one of the earlier pictures I did with the computer and it was done in order to achieve what at that time I was still thinking of as special effects, effects that couldn't be gotten otherwise but also what the cinema and popular culture had begun to call special effects – big explosions, horrible wounds, mutancy and so on.“*<sup>392</sup>

Die für ‚Dead Troops Talk‘ angewandten Inszenierungsmuster dienen auf den ersten Blick dem Ziel, über das Bild ein Wirklichkeitsimitat herzustellen. Dieses reaktiviert noch einmal den Traum von der Mimesis, das Ideologem der sich selbst abbildenden Natur und die Vorstellung, man könne im Bild des unmöglichen Realen ansichtig werden, die die Debatte über die Fotografie seit ihrer Erfindung dominiert haben.

#### **5.4.2 Walls Großformat als Rückkehr zu den Repräsentationscodes der Historienmalerei?**

Neben dem Kino und der Populärkultur bezieht sich Wall mit seiner Fotografie ‚Dead Troops Talk‘ auf die Repräsentationsmuster der Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Codes der Historienmalerei. Obgleich die von Wall verwendete Technologie der Gegenwart angehört, erinnert sein Bild somit auch an Gemälde der Kunstgeschichte. Auch Susanne von Falkenhausen setzt Walls Großfotografie in Beziehung zur Historienmalerei, wenn sie feststellt, dass Walls Bild „gleichsam vollgesogen [ist; K. F.] mit den Regeln einer anachronistisch gewordenen Bildgattung“.<sup>393</sup>

Zentral für den Bezug auf die Gattung der Historienmalerei sind sowohl das große Format des Bildes, das immerhin 229 x 417 cm beträgt, als auch die Lebensgröße der Figuren, die eine besondere Verbindung zwischen den dargestellten Figuren und dem Betrachter herstellt. So beruht Walls Verfahren der Vergrößerung des fotografischen Bildes auf das Format der Historienmalerei auf dem Maßstab des menschlichen Körpers.

<sup>392</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

<sup>393</sup> Susanne von Falkenhausen: Über die Lesbarkeit von Gewalt in/an Bildern – Fragen und keine Antworten, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“, Humboldt-Universität zu Berlin, 31. Mai 1999. Vgl. hierzu auch die mittlerweile erschienene Publikation: Susanne von Falkenhausen: Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht‘. Über visuelle Codierung von Gewalt, in: Susanne von Falkenhausen: Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften, hg. von Ilaria Hoppe, Bettina Uppenkamp, Elena Zanichelli, Hamburg 2011, S. 53–78. Diese Publikation geht auf einen Vortrag im Badischen Kunstverein in Karlsruhe zurück, der am 21. Oktober 2005 gehalten wurde.

*„I made many of my pictures, not all, but many, at life scale, and the size of many of them is decided by making the figures life scale, meaning the size at which one would see another human being at the distance one is away from them. [...] this is the only one [the only place in the register of scale in pictures; K. F.] that's like us, exactly like us. I use it because of its impact, but also because that life scale is the most intimate scale we can have in image making.“*<sup>394</sup>

Auch Jean-François Chevrier sieht in der Lebensgröße der dargestellten Figuren eine Verbindung zu den Repräsentationscodes des 19. Jahrhunderts, die entgegen den Bestrebungen der Avantgarde das Abbild des Menschen im Sinne der Narrationen der Malerei des 19. Jahrhunderts wiederbeleben.

*„The decision to elevate photographic figuration to the scale of the actual body (the body of the viewer) clearly recalled the tradition of academic naturalism as practised in the second half of the nineteenth century.“*<sup>395</sup>

Jeff Wall zitiert mit ‚Dead Troops Talk‘ die Gattung der Historienmalerei nicht nur über das Format und die Lebensgröße der dargestellten Figuren, sondern auch über die Darstellung eines komplexen Handlungsablaufs, der sich durch eine Vielzahl von Personen und großen Ausstattungsreichtum auszeichnet. Anfang der 90er-Jahre entstehen mehrere dieser Arbeiten, die ein komplexes Figurenrepertoire und eine an Historiengemälde erinnernde Narration vermitteln. Neben ‚Dead Troops Talk‘ wäre hier vor allem ‚The Vampires‘ Picnic‘ von 1991 zu nennen, das das opulent-blutige Mahl lebender Toter zeigt.

Auch wenn im Lauf der Jahrhunderte keine eindeutige Vorstellung darüber bestand, was unter ‚Historienmalerei‘<sup>396</sup> zu verstehen sei, bezieht sich die Verwendung des Begriffs vorwiegend auf die Darstellung geschichtlicher Ereignisse in der Malerei. Diese Definition rekurriert nicht nur auf bedeutsame, herausragende Ereignisse der Vergangenheit und der Gegenwart,<sup>397</sup> sondern auch auf religiöse und antike, mythologische sowie literarische Themen. In der Geschichte der Gattungen nahm die Historienmalerei von Beginn an eine herausragende Stellung ein. Mit der italienischen Renaissance bildete sich eine Hierarchie der in der Malerei dargestellten Themen heraus, die der Gattung der Historienmalerei den höchsten Rang zugestand.

Gemäß der akademischen Doktrin, die im Anschluss an die italienische Kunsttheorie vor allem in Frankreich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts formuliert wurde, sollte die Historienmalerei den entscheidenden, herausragenden Augenblick eines Geschehens erfassen und in der Darstellung die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahren.<sup>398</sup> Zentral war die Forderung, dass die Vergegenwärtigung früherer Ereignisse die Handlungen der Zukunft leiten sollte. Der Historienmalerei wurde damit eine klare erzieherische Funktion zugesprochen. Ihr Ziel war die Darstellung von ‚exempla virtutis‘, weshalb eine idealisierende Darstellung angestrebt wurde.<sup>399</sup>

<sup>394</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 17.

<sup>395</sup> Chevrier, 1996/2002, S. 165.

<sup>396</sup> Meine Ausführungen zur Historienmalerei beziehen sich vor allem auf Thomas W. Gaehtgens: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15–76, sowie Ekkehard Mai (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990. Die von Gaehtgens und Fleckner zusammengetragene Ontologie von Quellentexten zum Thema der Historienmalerei von der Frührenaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts belegt, dass sich die Vorstellungen von den Funktionen der Historienmalerei und der Begriff der Gattung erst allmählich herausgebildet haben.

<sup>397</sup> Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in der Diskussion über die Historienmalerei nach und nach die Notwendigkeit deutlich, dem Historienbild durch die Darstellung gegenwärtiger Ereignisse Aktualität zu verleihen. Noch 1770 erregte der Maler Benjamin West mit seinem Gemälde ‚Tod des General Wolfe‘ Aufsehen, weil er ein nur wenige Jahre zurückliegendes Ereignis zum Gegenstand eines Historienbildes wählte und damit die Forderung erhob, die Gattung der Historienmalerei an das zeitgenössische Geschichtserlebnis und dessen Deutung anzupassen. Vgl. Gaehtgens, 1996, S. 46 f.

<sup>398</sup> Zu den Kriterien der Historienmalerei, wie sie von der französischen Akademiesdoktrin begriffen wurde, vgl. die 1667 von der Akademie gehaltenen Vorträge und Diskussionen, die von André Félibien veröffentlicht wurden. Vgl. u. a. Gaehtgens, 1996, S. 31 ff.

<sup>399</sup> Ein im Jahre 1651 herausgegebenes Traktat Fréart de Chambrays betonte die vier wichtigsten Regeln, die die Historienmalerei im Sinne der französischen Doktrin auszeichnen. „Man müsse sich, erstens, um die wahre Wiedergabe bemühen; zweitens, den Ort der Darstellung berücksichtigen; drittens, keine unsittlichen Entblößungen darstellen, und viertens, die Gegenstände auf eine großartige und edle Weise wiedergeben.“ Zitiert und übersetzt in Gaehtgens, 1996, S. 29.

Die bereits im 16. Jahrhundert diskutierte ‚convenevolezza‘, die von der Historienmalerei geforderte Angemessenheit der Darstellung, erfuhr mit dem sich im 18. Jahrhundert wandelnden Kunstverständnis neue Aktualität, indem diskutiert wurde, inwiefern die Historienmalerei die historische Treue des dargestellten Gegenstandes zu berücksichtigen habe. Im Anschluss an Lessings Laokoon-Traktat wurde vor allem die notwendige Glaubwürdigkeit, die das Historienbild bis dahin aufzuweisen hatte, aufgrund der manchmal mangelhaften Quellenlage bei der Darstellung historischer Themen problematisiert.

Mitte des 19. Jahrhunderts im Kontext eines patriotischen und bürgerlichen Liberalismus hatte sich das Historienbild weitgehend von seiner erzieherischen Funktion gelöst, moralische Vorbilder zu vergegenwärtigen. Die Darstellung nationaler Geschichte wurde zum zentralen Inhalt der Historienmalerei. In diesem Zusammenhang orientierten sich die Historienmaler stärker an einer realistischen Darstellungsweise, die den Versuch der genauen Rekonstruktion mithilfe schriftlicher und bildlicher Quellen unternahm.<sup>400</sup> So versuchte man, der zuvor problematisierten Glaubwürdigkeit historischer Darstellungen durch den Rekurs auf geschichtliche Zeugnisse zu begegnen. Die von der Historienmalerei über Jahrhunderte geforderte Glaubwürdigkeit der Darstellung wurde im 19. Jahrhundert zunehmend als Versuch uminterpretiert, im Bild die historische Wahrheit zu rekonstruieren. Die Historienmalerei wurde mehr und mehr in einem modernen Sinn als Geschichtsschreibung begriffen<sup>401</sup> und entfernte sich damit von der französischen Akademiedoktrin, die stets eine Idealisierung der historischen Themen gefordert hatte. Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkte sich auch in der französischen Diskussion der Konflikt, das idealistische und das realistische Konzept der Gattung in Einklang zu bringen. In der Epoche des Historismus und des Positivismus etablierte sich die Historienmalerei immer stärker als die Vermittlung von Geschichte.<sup>402</sup>

Dieser kurze Blick auf den Wandel des Verständnisses der Historienmalerei zeigt, dass der Begriff der Historienmalerei immer auch eng verknüpft wurde mit Vorstellungen von Wahrheit, von historischer Treue und Glaubwürdigkeit der Darstellung. Wall selbst verbindet in seinem Aufsatz ‚Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras ‚Today Paintings‘,‘<sup>403</sup> der auf einen Vortrag im DIA Center for the Arts in New York im Dezember 1993 zurückgeht, Historienmalerei und Fotojournalismus und betont den spezifischen Wahrheitsgehalt von Historiengemälden durch den Bezug auf ein historisches Ereignis, das untrennbar mit einem bestimmten Datum verbunden sei.

*„Traditionsgemäß handelt es sich bei der Historienmalerei um imaginative Darstellungen von Ereignissen, die als bedeutend angesehen werden, üblicherweise im Kontext dynastischer oder nationaler Entwicklungen. Das Ereignis wurde schon oft dargestellt oder zumindest nacherzählt, bevor der Maler anfängt daran zu arbeiten. Es wurde bereits als problematische Sinneinheit interpretiert, als ‚historisches Ereignis‘. Das Ereignis ist, dadurch dass es wirklich stattgefunden hat (oder dass allgemein angenommen wird, es habe wirklich stattgefunden), mit dem Kalender verbunden und ist mit einem Datum versehen. Das Wichtigste an einem historischen Ereignis ist die Tatsache, dass es in gemessener Zeit stattgefunden hat, folglich unterscheidet sich der Gegenstand eines Historiengemäldes vom Gegenstand anderer Bildgattungen durch die Notwendigkeit, ein Datum zu tragen.“*<sup>404</sup>

Die Notwendigkeit, ein Datum zu tragen und damit auf eine konkrete Geschichte zu verweisen, teilt die Historienmalerei mit dem Fotojournalismus. Gerade der Begriff der Historienmalerei, wie er sich im Laufe des 19. Jahrhunderts herausbildete, nimmt mit der

400 Die Historiengemälde von Louis Gallait (‚Die Abdankung Kaiser Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555‘) und Édouard de Bièvre (‚Der Kompromiss der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566‘) sind in diesem Kontext signifikant, da sie sich in der Wahrnehmung der zeitgenössischen Rezeption neben einem Bekenntnis zu einem liberalen und bürgerlichen politischen Selbstverständnis durch eine „veristische Authentizität auch in der Anordnung“ auszeichnen. Vgl. Gaethgens, 1996, S. 58.

401 Vgl. auch die Ausführungen von Jacob Burckhardt in seinem Vortrag ‚Über erzählende Malerei‘ aus dem Jahre 1884.

402 Vgl. Gaethgens, 1996, S. 64.

403 Jeff Wall: Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras ‚Today Paintings‘, in: Gregor Stemmerich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 339–374.

404 Ebd., S. 342 f.

Vorstellung, das Bild könne über die Geschichte Zeugnis ablegen und verweise damit auf eine konkrete historische Wahrheit und Wirklichkeit, gleichsam die Funktionen des Mediums der Fotografie und im Besonderen des Fotojournalismus vorweg. Nicht zuletzt aus diesem Grund scheint die Fotografie im 20. Jahrhundert die Wiedergabe von Wirklichkeit sowie die Vermittlung und Bewahrung von Historie zu übernehmen und damit die Historienmalerei von dieser Aufgabe zu entbinden. Genau an dieser Schnittstelle situiert sich Jeff Wall mit seiner Fotografie ‚Dead Troops Talk‘. Indem er auf ein Ereignis der näheren Vergangenheit, den sowjetisch-afghanischen Krieg, Bezug nimmt, rekurriert er sowohl auf die Gattung der Historienmalerei als auch den Fotojournalismus.

Mit seinen Bezügen auf Historienmalerei und Fotojournalismus zitiert Wall einen Illusionismus, der auf Vorstellungen vom Bild als Wirklichkeitsimitat und dessen Fetischisierung anspielt, die er bereits über seine Entscheidung für ein intaktes fotografisches Bild und die an Filmszenen erinnernden Inszenierungsmuster thematisiert. Aufgrund seines Rekurses auf das Konzept des ‚tableau‘, seiner Rückkehr zu einer traditionellen, mimetischen Bildlichkeit im Medium der Fotografie und aufgrund des Bezugs auf die Historienmalerei ist Walls Arbeit immer wieder als antiavantgardistisch kritisiert worden.

*„My work has been criticized for lacking interruption, for not displaying the fragmentation and ‘suturing’ which had become de rigueur for serious art, critical art since the 1960s.“*<sup>405</sup>

So beschreibt auch Thierry de Duve Walls Ästhetik als antiavantgardistisch und vormodern.

*„[...] his rejection of the fragmented aesthetic of collage and photomontage to which the majority of his colleagues in ‘photographic conceptualism’ have recourse in order to justify their allegiance to the historical avant-garde. His pictures are composed like classical paintings, in a unitary, seamless space. His aesthetic is premodern [...].“*<sup>406</sup>

Wall selbst beschreibt seinen Bezug auf traditionelle ebenso wie auf avantgardistische Bildstrategien als eine Art Zwischenposition,<sup>407</sup> die er wählt, weil seiner Ansicht nach die aktuelle Kunst gar nicht mehr in der Lage sei, sich als Avantgarde zu positionieren.<sup>408</sup>

*„Meine eigenen Experimente schlugen eine Richtung ein, die weg von dieser totalen Experimentalität führte. Ich suchte einen Weg hin zur Tradition, ohne dabei den Weg der Moderne zu verlassen, einen Weg, der über das Bild führt.“*<sup>409</sup>

<sup>405</sup> Pelenc, 1996/2002, S. 10 f.

<sup>406</sup> De Duve, 1996/2002, S. 27.

<sup>407</sup> Seine Zwischenposition begreift Wall wiederholt als eine Erneuerung von Baudelaires Konzept der ‚peinture de la vie moderne‘ sowie gleichzeitig als historische Konsequenz der Entwicklung der Avantgarden. Vgl. u. a. Stemmerich, 1997, S. 8: „Die Verbindlichkeit, die Wall in der Geschichte sucht, findet er in dem Baudelaireschen Programm der ‚peinture de la vie moderne‘, wie es in der Malerei Manets zum Tragen kam, d. h. an der Schnittstelle der älteren Bildtradition und der avantgardistischen Kunstentwicklung. Was Wall mit seiner Kunst vorschlägt, ist jedoch keine Reaktivierung dieses Programms im Sinne einer Idealbildung in der Vergangenheit, sondern eine historische ‚Einklammern‘ der avantgardistischen Entwicklung [...]“. Vgl. auch de Duve, 1996, 2002, S. 27 f., zum Verständnis Walls als Vertreter einer ‚peinture de la vie moderne‘: „It is likewise convenient, from a political point of view, to reiterate what has virtually become a cliché in the critical corpus on Wall’s work (including his own writings), which is that he has given himself what amounts to the task of being today’s painter of modern life, just as Manet was in his day. Since painting can no longer assume this function today, the painter would become a photographer.“ De Duve, 1996/2002, S. 27 f. (Hervorhebungen im Original.) Ein Anknüpfungspunkt für Walls Bezug auf Baudelaires Programm der ‚peinture de la vie moderne‘, das dieser vor allem in der Malerei Manets manifestiert sieht, ist die Ablehnung einer akademischen Doktrin in Bezug auf die Historienmalerei sowie die Aufwertung alltäglicher Szenen, die streng genommen der Genremalerei zugeordnet wurden. In diesem Kontext kommt es zu der Forderung einer Loslösung von einem Regelwerk zugunsten der künstlerischen Umsetzung zeitaktueller, möglicherweise profaner Darstellungen des modernen Lebens. Dazu Wall selbst: „In ‚Der Maler des modernen Lebens‘ entwarf Baudelaire das Szenario der maßgeblichen Umformung der noblen Bildgattungen – dessen, was er ‚philosophische Malerei‘ nannte – in die niederen Bildgattungen. Die Malerei des modernen Lebens hat all die Qualitäten großer Vorstellungskraft von der Allegorie und von der Historienmalerei übernommen und diese Kunstformen ausdrücklich nach journalistischen Kriterien neugeordnet.“ Wall, 1997, S. 368 f. Auf ein Verständnis der Arbeiten Walls im Sinne einer Reaktivierung des baudelaireschen Programms der ‚peinture de la vie moderne‘ werde ich im Folgenden jedoch nicht weiter eingehen. Zu Walls eigenem Bezug auf Manet als ‚Maler des modernen Lebens‘ vgl. Jeff Wall: Einheit und Fragmentierung bei Manet (1984), in: Gregor Stemmerich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 235–248.

<sup>408</sup> „Für mich ist aktuelle Kunst nicht mehr in der Lage, Avantgarde zu sein.“ Jeff Wall, zitiert nach Anne-Marie Bonnet, Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Gregor Stemmerich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 33–45, hier S. 35.

<sup>409</sup> Bonnet/Metzger, S. 38.

Gerade in Bezug auf seine Arbeit ‚Dead Troops Talk‘ hat Wall die Ambivalenz seiner Position zwischen avantgardistischen und traditionellen Bildmustern beschrieben. So begreift er seine Haltung gegenüber dem Bild als Kategorie, dem ‚tableau‘, durchaus als kritisch, auch wenn er das Bild, beispielsweise im Gegensatz zur Fotomontage,<sup>410</sup> in seiner intakten, einheitlichen und idealisierten Bildoberfläche akzeptiert. Eine Ausnahme bilden hier sicherlich die bereits weiter oben erwähnten sichtbaren Nahtlinien, die die Verbindung zweier Filmteile bei der Herstellung großformatiger Prints sichtbar machen. Auch lässt sich das von Wall häufig verwendete Verfahren der Komposition aus Einzelbildern als eine Form der Montage begreifen, die jedoch nicht der Montagetechnik der historischen Avantgarden entspricht. Wall sieht sich eine Kritik formulieren, die er anders als die Avantgarden nicht als direkte Opposition zur herrschenden Norm begreift.

*„I accept the picture in that sense and want it to make visible the discontinuities and continuities – the contradictions – of my subject matter. The picture is a relation of unlike things, montage is hidden, masked, but present, essentially. I feel that my digital montages make this explicit, but that they’re not essentially different from my ‘integral’ photographs.“<sup>411</sup>*

Tatsächlich bleibt festzuhalten, dass Walls scheinbare Rückkehr zu einer historischen Bildtradition im Medium der Fotografie geschieht und schon insofern einen Bruch markiert. Allein im Medium der Fotografie wird nämlich die Auferstehung der Gattung des Historienbildes Ende des 20. Jahrhunderts möglich. Dies ist letztlich eine Folge der Avantgarden und ihres Angriffs auf die intakte Bildoberfläche und die damit verbundenen Sehgewohnheiten.

*„[...] gemalt gäbe es das Bild [Walls ‚Dead Troops Talk‘; K. F.] in dieser Tradition nicht, oder noch anders: es ist die Fotografie, die diese Wiederauferstehung möglich macht [...]. Das Bild signalisiert damit paradoxerweise, denn es ist gleichzeitig eine Bildmaschinerie ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts, dass es eine Rückkehr zu diesen Codes der Repräsentation im System der Kunst, oder besser innerhalb der Gattungsregeln dieses Systems [...], nicht geben kann.“<sup>412</sup>*

#### 5.4.3 Der Bruch mit der Tradition: der Traum von der Mimesis endet

Ähnlich wie in Jeff Walls stärker dokumentarisch ausgerichteten Arbeiten, beispielsweise dem weiter oben besprochenen ‚Man with a Rifle‘, wird auch in ‚Dead Troops Talk‘ spätestens auf den zweiten Blick das Moment der Inszenierung sichtbar, das die Fotografie letztlich die Vorstellung vom Wirklichkeitsimitat irritieren lässt und damit einen Bruch zur Bildtradition des ‚tableau‘ darstellt. Die Unstimmigkeiten und Inkongruenzen der Bilderzählung, die die toten Soldaten zu seltsam amüsierten Untoten auferstehen lässt, konstituieren das Groteske der Kriegsszenerie, die als ein besonderes Merkmal der Groteske<sup>413</sup> die Einheit und Form der Darstellung divergieren lässt. In ihrer grotesken

410 Reduziert man die in Jeff Walls Fotografien formulierte Bildkritik auf das Prinzip der Fragmentierung, wie sie die Fotomontage im Kontext der künstlerischen Avantgarden leistet, so müsste man Walls Arbeiten sicherlich als antimodern begreifen. Dazu sagt Wall selbst im Gespräch mit Frank Wagner: „Ich betrachte meine Bilder auf eine gewisse Weise als die Umkehrung des herkömmlichen modernen oder avantgardistischen Begriffs der Fotomontage. [...] Vor zwanzig Jahren habe ich mich sehr intensiv mit Heartfield beschäftigt, aber später hatte ich das Gefühl, dass diese Probleme vermittels einer konsistenten piktorialen Vorgehensweise interessanter angegangen würden, wie sie mir dem Wesen der Fotografie mehr zu entsprechen scheinen, das für mich in der räumlichen Illusion begründet ist, die von einer Linse geschaffen wird. Wenn Du sagst, dass sich der Modernismus eigentlich durch die Fragmentierung definiert – die Fragmentierung des Piktorialen –, dann könnte man sagen, dass ich dem Modernismus widerspreche. Aber ich glaube nicht, dass die Fragmentierung ein absolut bestimmender Aspekt war. Sie war dadurch entscheidend, dass sie innere, implizite Elemente früherer Kunstwerke sichtbar machte und indem sie eigenständige alternative Formen schuf. Aber bislang ist der piktoriale Aspekt der Kunst – das, was wir die abendländische Bildtradition nennen – noch nicht durch die experimentellen Werke avantgardistischer Kunst ersetzt worden.“ Wagner, 1997, S. 336 f.

411 Pelenc, 1996/2002, S. 11.

412 Falkenhausen, 1999.

413 Zur Begriffsbildung des Grotesken und zum Grotesken in Walls Fotografie vgl. Abend, 2005, S. 135 ff. Sandra Abend legt in ihrer Untersuchung dar, dass zahlreiche Arbeiten Walls über das Moment der Irritation und die vorgefundenen Unstimmigkeiten in den Fotografien, die in ihrer Funktion anders erscheinen, als sie sind, auf das Groteske verweisen.



Überzeichnung gibt sich die Szene als inszenierte und gerade nicht als fotojournalistisch erstellte Fotografie zu erkennen.<sup>414</sup> Auch der Kontext der Historienmalerei erscheint vor diesem Hintergrund nur als eine Bedeutungskonnotation, die zwar über Aspekte wie das Format, die Lebensgröße und den Bezug auf eine historische Begebenheit angedeutet, aber nicht ohne Ambivalenzen vermittelt wird. So widerspricht vor allem das Groteske der Szene sowohl der idealisierten Wahrnehmung der Historienmalerei gemäß der französischen Akademiedoktrin als auch den späteren Vorstellungen von einer Historienmalerei im Sinne einer modernen Geschichtsschreibung, die auf eine realitätsnahe Darstellung rekurriert, um als Zeugnis von Geschichte zu fungieren.

Letztlich entlarven sich die Vorstellungen vom Bild als Wirklichkeitsimitat, als Zeugnis von Geschichte, die in der Fotografie ‚Dead Troops Talk‘ sowohl die Verweise auf die Historienmalerei als auch auf den Fotojournalismus konnotieren, als rhetorisch, da die Fotografie über jedes evozierte Wirklichkeitsversprechen hinaus immer Ansatzpunkte vermittelt, die konzipierte Täuschung zu entschlüsseln.

Die Aufdeckung der Täuschung wird bildstrategisch vor allem über groteske Bildelemente erreicht, die die Künstlichkeit der Darstellung hervorheben und einen Bruch in der Homogenität und Kausalität der Bilderzählung erzeugen. Im Gegensatz zu den stärker dokumentarisch ausgerichteten Fotografien Walls, die ihre Inszeniertheit weniger über die Bildmotive vermitteln und erst auf den zweiten Blick – häufig erst durch das Wissen um ihren Herstellungsprozess – ihre ambivalente Position zwischen Dokumentation und Inszenierung erkennen lassen, legt in ‚Dead Troops Talk‘ bereits die groteske Ebene der Bilderzählung das Inszenierte offen.

Erinnert man sich noch einmal an die Aspekte, die Christine Walter als konstitutiv für die ‚inszenierte Fotografie‘ herausgearbeitet hat, so lässt sich ‚Dead Troops Talk‘ aufgrund der szenischen Ausstattung des Bildes mit Darstellern, Kostümen, Make-up, Licht und Requisiten, der dem Werk zugrunde liegenden Idee, die schrittweise über eine komplexe Realisierungsphase umgesetzt wird, der narrativen Darstellung des Bildsujets sowie der Verweise auf das Filmgenre in den Kontext der ‚inszenierten Fotografie‘ integrieren.

Aber wie andere Fotografien Jeff Walls auch situiert sich ‚Dead Troops Talk‘ an der Grenze zwischen Inszenierung und Dokumentation. So nimmt Wall, obwohl er mit der grotesk anmutenden Szene die Künstlichkeit der Darstellung betont, dennoch Bezug auf das Dokumentarische. Wall selbst betont die Ambivalenz seiner Fotografie als „pseudo-episch“, wenn er im Interview mit Frank Wagner auf dessen Frage, was sein besonderes Interesse bei ‚Dead Troops Talk‘ gewesen sei, antwortet:

*„Ich wollte ein pseudo-episches Bild machen, oder vielleicht die Imitation eines epischen Kriegsbildes – aus einer distanzierten Position heraus entstanden.“*<sup>415</sup>

Indem seine Fotografie, die mit dem Sujet des sowjetisch-afghanischen Kriegs eine historische Faktizität thematisiert, auf den ersten Blick der realitätsnahen Darstellung eines blutigen Kriegsgeschehens zu ähneln scheint, rekurriert Wall auf die Motivik der journalistischen Kriegsfotografie. Die hypergenaue, realitätsnahe Wiedergabe der Kriegsszenerie suggeriert ebenso wie der detaillierte Titel eine Tatsächlichkeit des Geschehens. Damit bezieht sich die Fotografie auf einen Aspekt des Dokumentarischen, dessen Wirklichkeitsreferenz durch den Eindruck eines scheinbaren Vor-Ort-Gewesenseins, eines Mittendrin im Kriegsgeschehen, erzeugt wird. Mit dem Rekurs auf die Kriegsfotografie als eine Form der Pressefotografie ruft Wall Bildtypologien und Bildschemata auf, die sich durch ihre stete Wiederholung in den Bildmedien als Teil eines kulturellen Wissens

414 Festzuhalten bleibt, dass Wall das Groteske nicht nur über die Motivebene in das Bild integriert, sondern auch über den Anachronismus eines am Ende des 20. Jahrhunderts wiederauferstandenen Historienbildes. Vgl. hierzu auch Falkenhausen, 1999.

415 Wagner, 1997, S. 329 ff.

etabliert haben und die mit Kriterien wie ‚die Fotografie als Zeuge‘, ‚das Augenzeugenprinzip als Argument der Wirklichkeitstreue‘, ‚Unmittelbarkeit‘ und ‚Authentizität‘ verbunden werden. Wall zitiert damit eine soziale Gebrauchsweise der Fotografie, die die Beweisfunktion des Mediums und seine Funktion als scheinbar dokumentarisches Aufzeichnungsmedium betont.

Über die Brutalität der Wunden, die die Opfer des Kriegsgeschehens in Walls Fotografie zeigen, verweist ‚Dead Troops Talk‘ im Besonderen auf das mit Emotionen affizierte Bild des Humanen, das gegenwärtig viele Presseaufnahmen charakterisiert, die bewusst auf Schockeffekte setzen, um in der medialen Bilderflut die Aufmerksamkeit zu binden. In seiner Überzeichnung und Übertreibung, die bei der Darstellung der Verletzungen der Soldaten letztlich eher an Horrorfilme als an Pressefotografien erinnert, wandelt Jeff Wall jedoch die Kriegsfotografie zur Groteske und bricht somit den ‚Stil des Humanen‘, der zwar ebenfalls auf Schockeffekte setzt, aber mit dem Zeigen menschlicher Gefühle wie Trauer, Freude und Schmerz eine Realitätsnähe zu erzeugen sucht. Insofern durchbricht Jeff Wall mit ‚Dead Troops Talk‘ die Kriterien der Pressefotografie durch einen Bezug auf das Imaginäre und Visionäre, auf das auch das angebliche Gespräch der Toten/Untoten anspielt, da das Sujet des Sprechens ein Medium repräsentiert, das sich gerade nicht über das optische Medium der Fotografie vermitteln lässt und damit über deren Grenzen hinausweist. Wall lässt das Bild so über das visuell Erfahrbare hinausweisen. Er selbst verknüpft ‚Dead Troops Talk‘ mit dem Bereich des Imaginären.

*„The last group of pictures is based on fantasy and imagination. I have thought of my work as a kind of painting of modern life, using Baudelaire’s term, but I do think modern life includes nightmare, the imaginary, that which is not, and so pictures like Dead Troops Talk (1992) are in my view still consistent with that notion.“*<sup>416</sup>

Mit dem Bezug auf das Imaginäre wird die eindeutige Decodier- und Lesbarkeit des Bildes unterlaufen und entgegen der Zielsetzung von Pressefotografien, die vor allem auf Lesbarkeit und Informationsvermittlung setzen, dessen Polysemie betont.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Wall mit ‚Dead Troops Talk‘ Bildtypologien und -schemata der Pressefotografie aufgreift, diese scheinbar kopiert und dann verfehlt, um letztlich eine Differenz zwischen journalistisch-dokumentarischer und künstlerischer Bildfindung zu eröffnen.

Indem Wall die fotografische Ebene der Wirklichkeitsvergewisserung durch die Integration grotesker und auf das Imaginäre verweisender Bildelemente und die im Bild angelegte Möglichkeit, die Inszenierung aufzudecken, aufbricht, fungiert ‚Dead Troops Talk‘ als ein Bild über Bilder, das sich der sogenannten medialen Bilderflut der Pressebilder entzieht. Inwiefern es Wall gelingt, sich kritisch mit dem journalistischen Bildgebrauch im Sinne einer Bildkritik auseinanderzusetzen, bleibt jedoch ambivalent. Wall unterläuft zwar die Vorstellungen vom Medium der Fotografie als Wirklichkeitsvergewisserung, aber gerade durch das Zitieren von Horrorfilmszenarien adaptiert sein Foto-Großformat die Suggestionskraft der filmischen Illusionsmaschinerie.

Kehren wir noch einmal zu Derridas Ereignisbegriff zurück. Nach Derrida verweigert sich letztlich jedes Ereignis dem Verstehen und offenbart als begriffslos und verletzend eine Nähe zum Trauma. Das Bild fungiert als ein Ort, an dem dieses begriffslose, verletzende Ereignis sichtbar zu werden scheint. Jedoch ist gerade für Pressefotografien eine Ambivalenz zwischen Entdecken und Verdecken charakteristisch, die einen Riss zwischen dem Bild und dem Unsichtbaren konstituiert, weil Pressefotografien das, was sie sichtbar machen, gleichzeitig löschen.

<sup>416</sup> Wall/Peto, 1996/97, S. 24.

Inwiefern macht Wall nun, wie dies häufig die Bildkritik künstlerischer Umsetzungen von Pressefotografien anstrebt, diesen Riss zwischen dem Bild und dem Unsichtbaren zum Thema? Eine Besonderheit markiert Walls Bild in seinem Bezug auf das Trauma, da sein Bild nur scheinbar auf ein tatsächliches Ereignis zurückgeht und damit im Sinne meiner Übertragung der Begriffe Eva Hohenbergers auf die Fotografie keinen direkten Bezug zur nichtfotografischen Realität herzustellen scheint. Als inszenierte Fotografie stellt ‚Dead Troops Talk‘ das Ereignis nämlich erst her. Da sich Walls Bild als inszeniert zu erkennen gibt, führt es letztlich den Prozess des Entdeckens des Ereignisses ad absurdum. Denn das Ereignis, über das Walls Fotografie spricht, ist vor allem das Ereignis der Inszenierung bzw. Herstellung des Bildes. Doch ‚Dead Troops Talk‘ zitiert in seiner Inszenierung die Codes der Repräsentationsästhetik von Kriegsfotografien und rekurriert insofern über diesen Umweg als erkennbare Repräsentation auf ein kriegerisches Ereignis, das er über seinen Prozess der Bildkonstruktion gleichzeitig der Nichtdarstellbarkeit entzieht. Auch wenn Walls Fotografie ihren Bildstatus betont und damit den Riss zwischen dem Unsichtbaren und dem Bild thematisiert, wird das Trauma, das Wall über seinen motivischen Bezug auf Kriegsfotografien evoziert, weniger offenbar als durch die Art, in der seine Nichtdarstellbarkeit, seine eigentliche Abwesenheit bezeichnet wird, im Bild bewältigt. ‚Dead Troops Talk‘ verdeckt als ein Gewaltszenario genau den Schrecken, den es zugleich sichtbar zu machen vorgibt, indem es in seiner Anlehnung an filmische Inszenierungsmuster den Bildillusionismus aufrechterhält und so den Schrecken letztendlich bannt.

## 6 VON TATORTEN UND DETEKTIVEN

*„The invention of photography [...] was no less significant for criminology than the invention of the printing press was for literature. Photography made it possible for the first time to preserve permanent and unmistakable traces of a human being.“<sup>417</sup>*

### 6.1 Spurensuche, Beweissicherung und Überwachung: die Kriminalistik als Einsatzort der Fotografie

Ein Anwendungskontext des Fotografischen, der das Medium bereits seit dem 19. Jahrhundert mit Kriterien wie ‚Fotografie als Zeuge‘, dem ‚Augenzeugenprinzip‘ und einer ‚unmittelbaren und gleichsam Neutralität versprechenden Blicknahme‘ in Verbindung bringt, ist die Kriminalistik. Die Kriminalistik ist der Bereich, in dem das Medium der Fotografie von Beginn an seine Qualität als ‚Zeuge‘ unter Beweis zu stellen hatte, indem seine dokumentarischen Qualitäten hervorgehoben wurden. Bis in die Gegenwart wird das fotografische Bild im kriminalistischen Kontext als juristisches Beweismittel eingesetzt und gilt als „unanfechtbares, automatisch hergestelltes Dokument [...], das die Tatsachen genau wiedergibt“.<sup>418</sup>

Die Spezifik des fotografischen Referenten, der eine physikalische Kontiguität zum fotografischen Zeichen unterhält, qualifiziert das fotografische Bild in besonderer Weise als Zeugnis, sodass es als ‚Abbild von Wirklichkeit‘ im Bereich der Kriminalistik und Rechtsprechung als Beweismittel fungieren kann. Die Kriminalistik rekurriert damit auf den Diskurs der Glaubwürdigkeit und Beweiskraft der Fotografie, die durch den technischen Prozess der fotografischen Bildentstehung legitimiert werden, die subjektlose, technische Bildproduktion, die ein objektives Bild zu garantieren scheint.

*„The principal requirements to admit any photograph as evidence in a court proceeding are relevance and authenticity.“<sup>419</sup>*

Gail Buckland nennt die Faktoren Relevanz und Authentizität als zentrale Voraussetzungen für die Zulassung von Fotografien als Beweismittel bei Gericht. Interessanterweise spiegeln diese beiden Faktoren die journalistisch motivierte Bildauswahl, wenn dort von Nachrichtenfaktoren zur Herstellung eines Aktualitätsbezugs, der über die Publikationswürdigkeit eines Ereignisses bestimmt, und Authentizität zur Erzeugung eines Objektivitätsanspruchs gesprochen wird.

Die Zeugenschaft des Mediums und seine damit verbundene Bedeutung für investigative Methoden betont auch Joe Nickell in seiner Untersuchung zur kriminalistischen Fotografie.

*„Of the various sciences and skills applied in modern investigative work, that of photography is one of the most important, not only in forensic cases but also in historical, archaeological, art, and other investigations. For example, just as photography is used in police work to record evidence at a crime scene [...]. [P]hotography's capacity for documenting evidence and its potential in actually uncovering some types of evidence make it an indispensable tool for any detective.“<sup>420</sup>*

Ihre medialen Besonderheiten scheinen die Fotografie für ihre Funktion als visuelle Zeugin zu prädestinieren. Aber wie füllt die Fotografie diese Funktion im Kontext

417 Walter Benjamin: The Paris of the Second Empire in Baudelaire, in: ders.: Selected Writings, 1938–1940, Bd. 4, hg. von Howard Iland, Michael William Jennings, Harvard College, Cambridge, Massachusetts, USA, 2003, S. 3–93, hier S. 27.

418 Christine Karallus: Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive, in: Kunstforum International 153 (2001), S. 132–143, hier S. 133.

419 Gail Buckland: Witness to Crime: Forensic Photography, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 27–40, hier S. 38. Zur Funktion von Nachrichtenfaktoren und Authentizität vgl. Kapitel 5.1.1 sowie Kapitel 5.1.3.

420 Joe Nickell: Investigative Photography, in: Camera Clues 8 (1996), S. 98–119, hier S. 98.

der Kriminalistik aus? Wie wird die spezifische Medialität der Fotografie für die Kriminalistik fruchtbar gemacht? Ziel kriminalistischer Tätigkeit ist die Aufklärung von Verbrechen über die Ermittlung von Spuren und Anhaltspunkten, mittels deren das Verbrechen rekonstruiert, dokumentiert und bewiesen werden kann. Fotografischen Verfahren kommt in diesem Kontext eine entscheidende Rolle zu, da sie es ermöglichen, alle sichtbaren Fakten und Umstände eines Falls in bildlicher Form gegenwärtig zu halten. Das Medium der Fotografie ermöglicht eine detailgetreue Archivierung von Beweismitteln, die gleichsam unabhängig von räumlichen und zeitlichen Faktoren abgerufen werden können.<sup>421</sup> In ihrer Abhandlung über polizeiliche Ermittlungstätigkeit heben Inbau, Moenssens und Vitullo die Vorzüge der Fotografie für diese Arbeit hervor.

*„The extensive use of photographs of crime scenes [...] aids in preserving available evidence; it permits the consideration of certain types of evidence that because of their size or form cannot be brought into court easily; it permits reconstruction of past events at some later date; and generally it assists in accurately revealing the conditions prevailing at a past event. In addition, a good photographic record also reveals physical evidence that might otherwise be easily overlooked and constitutes an excellent refresher for the investigator when he must testify in court about some event that happened months earlier.“*<sup>422</sup>

Fotografien, die im Rahmen kriminalistischer Ermittlungen angefertigt werden, unterliegen präzisen Regeln, um für die Ermittlungstätigkeit erfolgreich eingesetzt und für die spätere juristische Beweisführung zugelassen zu werden.<sup>423</sup> Als wesentlich für die Tatortfotografie erweist sich vor allem die ‚Unberührtheit‘ der vorgefundenen Szene, die unverändert und so umfassend und detailliert wie möglich zu fotografieren ist.

*„Nothing should ever be moved until it has been photographed. Nothing should be touched except with gloves or other protective materials. Nobody should tamper or interfere with anything in any way. The crime scene should be controlled, guarded, and protected; it should be preserved in its integrity, untainted.“*<sup>424</sup>

Empfohlen werden Fotografien aus unterschiedlichen Perspektiven, kombiniert mit Nahaufnahmen. Aktuelle Tatortaufnahmen ergänzen häufig eine Messskala, die in das Bild integriert wird.

Für die spätere Verwendung der Fotografien als Beweismittel vor Gericht<sup>425</sup> sind umfassende Begleitinformationen wie die Identität des Fotografen, Daten der Bildentstehung wie Uhrzeit, Wetterbedingungen, Kameraposition sowie technische Daten der Bildentstehung unabdingbar.<sup>426</sup> Deutlich wird, dass im Kontext der Kriminalistik offenbar ein komplettes Set verschiedener Fotografien den Tatort beschreibt. Wie die folgende Untersuchung künstlerischer Arbeiten, die sich auf den Bereich der Kriminalistik beziehen, zeigen wird, konzentrieren sich diese im Gegenteil häufig auf ein einzelnes Foto, das den Tatort und das damit verbundene Verbrechen repräsentiert.

421 Zur Rolle der Fotografie in der Kriminalistik vgl. auch folgende Untersuchungen: Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999; Karl Grasmeier: Polizeiliche Fachfotografie. Grundwissen und Aufnahmetechnik, Heidelberg 1980.

422 Fred Edward Inbau, Andre A. Moenssens, Louis R. Vitullo: Scientific Police Investigation, USA 1972. Zitiert nach Nickell, 1996, S. 99.

423 Nickell führt die konkreten Regeln für fotografische Verfahren im Kontext kriminalistischer Tätigkeit detailliert auf. Vgl. Nickell, 1996. Vgl. auch Harold Evans: Looking Crime Squarely in Its Disturbing Eye, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 11–26.

424 Peter Wollen: Vectors of Melancholy, in: Ralph Rugoff: Scene of Crime, Cambridge/Massachusetts, London, 1997, S. 22–36, hier S. 25.

425 Seit 1859 sind Fotografien als Beweismittel vor Gericht zugelassen, seit 1943 auch in Farbe. Vgl. Nickell, 1996, S. 115.

426 Vgl. ebd., S. 116 ff. Nickell bezieht sich bei seiner umfassenden Aufzählung der für die Rechtsprechung notwendigen Zusatzinformationen auf Charles E. O'Hara: Fundamentals of Criminal Investigation, Springfield/Illinois 1973. Die für den Kontext der Kriminalistik geforderten textlichen Informationen sind durchaus der Forderung nach begleitenden Texten bzw. Bildunterschriften und der damit verbundenen sprachlichen Verankerung von Pressefotografien vergleichbar, die im journalistischen Verwendungszusammenhang die Lesbarkeit der Bilder garantieren sollen.



Die heute weitgehend etablierte Ermittlungsarbeit an Tatorten<sup>427</sup> beginnt üblicherweise mit der ‚objektiven‘ und ‚subjektiven‘ Aufnahme des Tatbefundes. Zum ‚objektiven Tatbefund‘ gehört in jedem Fall eine umfangreiche textliche Beschreibung des Tatortes, in der der Tatortbeamte die vorgefundene Situation möglichst detailgetreu zu beschreiben sucht. Diese textlichen Darstellungen werden mit Fotografien und Videoaufnahmen ergänzt. Hierbei versucht sich der Polizeibeamte sukzessive dem Tatort anzunähern, indem er den Täterweg nachempfindet und sich bildlich ‚vom Großen ins Kleine‘ vorarbeitet, also mit Übersichtsaufnahmen beginnt und später im Detail arbeitet. In einem ersten Arbeitsgang wird der Tatort, ohne dass räumliche Veränderungen vorgenommen wurden, so wie er vorgefunden wurde, aufgenommen. In einem zweiten Schritt wird der Tatort mit den entsprechenden Beschilderungen, die die Spurenlage festhalten, noch einmal fotografiert. Tatsächlich bleibt eine solche Form der Tatortarbeit in ihrer Qualität immer vom Erfahrungsspektrum und der selektiven Wahrnehmung der tatortaufnehmenden Beamten abhängig.

Als eine neuartige und umfassende Form der Tatortdokumentation wird das fotografische Verfahren der Spheron-Kamera rezipiert, die in ihrer ersten Version 2002 entwickelt wurde. Mit der Möglichkeit zu einer vollsphärischen, das heißt 360° x 180° umfassenden Aufnahme scheint diese Kamera ein nahezu lückenloses Gesamtbild des Tatorts zu vermitteln.<sup>428</sup> Während bei früheren Formen der Tatortfotografie ein Team vor Ort, den objektiven und subjektiven Tatbestand durch eine Vielzahl von Fotografien, Spurendokumenten und textlichen Beschreibungen aufzunehmen suchte, verspricht die Spheron-Kamera in Kombination mit einer spezifischen Software zum Erfassen und Zusammenführen aller Informationen ein „lückenloses fotografisches Gesamtbild“,<sup>429</sup> so zumindest lautet das Versprechen, mit dem das Produkt verstärkt auf den Markt gebracht werden soll. Sicherlich bedeutet die Möglichkeit zu einem vollsphärischen Bild, das noch dazu mit einer einzigen Aufnahme 26 verschiedene Helligkeits- bzw. Blendenstufen kombiniert, eine enorme Erleichterung, da auf eine Vielzahl von Einzelaufnahmen und ausführliche textliche Beschreibungen verzichtet werden kann. Doch das bildgebende Verfahren der Spheron-Kamera verspricht möglicherweise eine lückenlose Dokumentation<sup>430</sup> und der Tatort ließe sich im Nachhinein „so begehen, als wäre man vor Ort“,<sup>431</sup> aber auch die nach diesem Verfahren erstellten und archivierten Dokumente bedürfen der Interpretation. Möglicherweise verhindert die Spheron-Kamera, dass die Ermittler am Tatort keine Spur mehr übersehen können, aber im Ermittlungsprozess und später vor Gericht sind alle diese Spuren weiterhin zu lesen, um den tatsächlichen Tathergang konstruieren zu können. Darüber hinaus bergen eine aufwendige Technik und ein scheinbar lückenloses System die Gefahr, dass der Technik selbst zu sehr vertraut wird. In diesem Kontext lässt sich auch die sogenannte Wattestäbchen-Panne deuten, die den Ermittlern anlässlich einer Mordserie in Heilbronn unterlief, als sie jahrelang nach einem Phantomtäter ermittelten, weil die Zuverlässigkeit der DNA-Analysen durch verunreinigte Wattestäbchen gestört wurde. Auf die hohe Suggestionskraft wissenschaftlicher Methoden geht auch der Rechtsmediziner Bernd Brinkmann ein, wenn er sagt,

427 In meinen Ausführungen zur heute in Deutschland üblichen Ermittlungsarbeit und Tatortfotografie beziehe ich mich auf meine Gespräche mit der Polizeioberärztin der Polizeidirektion Hannover Claudia Puglisi und der Kriminalkommissarin vom Kriminaldauerdienst Hannover Nina Graupner am 16. November 2011. Weitere Hinweise finden sich u. a. in: Susanne Schäfer: Leichen lügen nicht. Dank neuer Hightech-Methoden entgeht Kriminalisten kaum noch eine Spur. Skeptiker warnen vor blindem Vertrauen in die Technik, in: ZEIT Online, Wissen, 14. Oktober 2009, <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2009/06/Dossier-LT> (Zugriff: 31. Januar 2012); Heike Debaets: Modernste Technologie zur objektiven Dokumentation von polizeilich relevanten Ereignisorten auf visueller Basis, in: Der Kriminalist 4 (2007), S. 2–7, und Nicole Lang: Visuelle Tatortdokumentation – Vollsphärische Fotografie kombiniert mit intuitivem Dokumentationssystem, in: dnp (Die neue Polizei) 2 (2007), S. 60–62.

428 Vgl. Lang, 2007, S. 60. Vgl. auch: [http://www.spheron.com/uploads/media/Die\\_neue\\_Polizei\\_Dec\\_07.pdf](http://www.spheron.com/uploads/media/Die_neue_Polizei_Dec_07.pdf) (Zugriff: 31. Januar 2012).

429 Lang, 2007, S. 60.

430 Vgl. Debaets, 2007, S. 4.

431 Ebd., S. 6.

*„[d]ie Irrtumswahrscheinlichkeit der Methode [der DNA-Analyse; K. F.] beträgt nur eins zu zehn Milliarden – derart große Zahlen beeindrucken Menschen, auch Kriminalisten und Richter.“*<sup>432</sup>

Gail Buckland betont die nach wie vor ungeschmälerte Bedeutung der Fotografie für die Kriminalistik und kommt ausgehend von einer Kritik an kriminalistischen Methoden zu folgendem Fazit über die besondere Bedeutung der Fotografie für die Polizeiarbeit:

*„‘Bertillonage,’ fingerprinting, and DNA analysis are only as reliable as the people who use them. [...] Photography, the ‘mirror with a memory’ and ‘pencil of nature,’ may have its failings, but over decades it has proved itself a willing and able aid to police work, and a reliable witness in the fight against crime.“*<sup>433</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Fotografie im Kontext der Kriminalistik eine entscheidende Funktion übernimmt, da ihr, aufgrund der Besonderheit der fotografischen Medialität, unabhängig vom spezifischen fotografischen Verfahren (analoge Plattenkamera oder Spheron-Kamera) zugetraut wird, den Tatort gleichsam im ‚Rohzustand‘<sup>434</sup> zu dokumentieren, das heißt ihn mit einem Neutralität versprechenden Blick ins Bild zu bannen.

*„The camera cannot lie. We used to say that before manipulation became too easy with the computer. But the epigram still gives power to the work of the policeman with a camera – the evidence photographer, as he is called.“*<sup>435</sup>

In der Einschätzung, dass die Fotografie den Tatort gleichsam im ‚Rohzustand‘ dokumentiert, treffen die Vorstellungen von der Fotografie, die bedingt durch ihre mediale Indexikalität scheinbar unabdingbar objektiv aufzeichnet, sowie die Erfordernisse der Kriminalistik, die einen neutralen, archivierenden Blick voraussetzt, aufeinander. In ihrem gegenseitigen Objektivitätsversprechen perpetuieren Fotografie und Kriminalistik das beiden gemeinsame Wahrheits- und Wirklichkeitsparadigma. Letztlich spricht die Liaison von Kriminalistik und Fotografie im doppelten Sinn von Spurensicherung: zum einen als Tätigkeitsbeschreibung der polizeilichen Ermittlungsarbeit und zum anderen über die Bedeutung der spezifischen Medialität der Fotografie als Lichtspur. Insofern fungiert die Kriminalistik als ein Feld, auf dem die fotografische Lichtspur in ihrer Funktion als Zeugin Spuren von Verbrechen festzuhalten vermag.

Die Bedeutung der Fotografie in ihrer Funktion als Zeugin für die Kriminalistik ist letztlich seit ihrer frühen Verbindung im 19. Jahrhundert ungebrochen, obwohl Fotografien heute, wie ich im Kapitel zur Pressefotografie ausführlich dargestellt habe, mit einem anderen Misstrauen betrachtet werden, als dies im 19. Jahrhundert der Fall war. Ihr Wirklichkeitsversprechen erweist sich weiterhin als überaus wirksam, obwohl Theoriediskurse die Vorstellung von der Fotografie als Analogon zu einer vorgegebenen Wirklichkeit, als Teil von deren natürlicher Erscheinung, dekonstruieren und dieselbe als deren Betrachtung infolge eines bestimmenden Interesses, einer Funktionszuordnung im gesellschaftlichen Zusammenhang, sichtbar machen. Der Anwendungskontext der Kriminalistik ist damit ein weiteres Beispiel für die Langlebigkeit des fotografischen Wirklichkeits- und Neutralitätsversprechens, die charakteristisch ist für die gesellschaftliche Ambivalenz, mit der zum einen der Anteil der Medien an der Bedeutungsproduktion im alltäglichen Umgang getilgt wird und zum anderen zeitgenössische Theoriediskurse Fragen der Medialität thematisieren.

<sup>432</sup> Schäfer, 2009, S. 6.

<sup>433</sup> Buckland, 2001, S. 38.

<sup>434</sup> Vgl. Karallus, 2001, S. 132.

<sup>435</sup> Evans, 2001, S. 13.

Die Verbindung von Fotografie und Kriminalistik reicht bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in die Anfangsphase der Fotografie zurück. So war die Kriminalistik nur eine Wissenschaft neben anderen, die im 19. Jahrhundert auf die gerade entstandene Fotografie zurückgriff, um die ihr zugesprochene Glaubwürdigkeit und Zeugenschaft für ihre eigenen Belange nutzbar zu machen.

*„Photography, a nineteenth-century technological invention, was seen to embody the new authority of empiricism. Photographs, used as evidence of fact, readily partook of and circulated within this larger scientific atmosphere, where the new study of criminology was emerging as a parallel cultural phenomenon. Many of the important scientific projects of the era exploited the photograph's perceived impartiality – as well as its speed, accuracy, and fidelity – to record or constitute their findings. Such forensic use continues to the present day.“*<sup>436</sup>

So wurde bereits 1841 die erste Kamera im Kontext kriminalistischer Untersuchungen eingesetzt.

*„It was recognized early that this new magic would influence police investigations. The first recorded use of the camera in detective work was in 1841, two years after the announcement of photography.“*<sup>437</sup>

Als Hilfsmittel der Polizei erwies sich die Fotografie vor allem für das Erstellen von Verbrecherkarteien als hilfreich. In ihrer kurzen historischen Übersicht der Verwendung fotografischer Verfahren im Kontext der Kriminalistik nennt Sandra S. Phillips Matthew Bradys Porträts von Gefangenen des Blackwell-Island-Gefängnisses als frühestes Beispiel. Brady fertigte seine Daguerreotypen, die zur Illustration des Buches ‚The Rational of Crime‘ genutzt wurden, 1846 an.<sup>438</sup> Bereits 1854 ließ das San Francisco Police Department Verbrecherporträts anfertigen und andere Polizeiverwaltungen der USA folgten diesem Beispiel bald.<sup>439</sup> Neben dem Einsatz fotografischer Verfahren für die kriminalistische Ermittlungsarbeit wurde das Medium der Fotografie bereits sehr früh motivisch in Detektivromanen verarbeitet.

*„Detectives and photography were both fashionable novelties of the 1840s and 1850s, so perhaps metaphorical connections between them were inevitable. Since that time, however, there has been a remarkable constancy in the perceived link between the vision of fictional detectives and actual photographers.“*<sup>440</sup>

Wie Haworth-Booth aufzeigt, findet sich die motivische Kopplung der Kameratechnik mit der Charakteristik literarischer Detektivfiguren bereits in Charles Dickens' ‚Bleak House‘ und von Arthur Conan Doyles Meisterdetektiv Sherlock Holmes bis hin zu den

436 Sandra S. Phillips: Identifying the Criminal, in: Sandra S. Phillips, Carol Squiers, Mark Haworth-Booth: Police Pictures: The Photograph as Evidence, Museum of Modern Art, San Francisco, 17.10.1997–20.1.1998, San Francisco 1997, S. 11–31, hier S. 12.

437 Buckland, 2001, S. 27.

438 Vgl. Phillips, 1997.

439 „Allan Pinkerton seized on the essential element of the photograph as a means of identification. He came to the United States from Scotland in 1850, priding himself on employing modern means of tracking criminals, and assembled one of the largest collections of criminal photographs in the country and used them to apprehend suspects. Throughout the nineteenth century, police departments in the United States and Europe built up photographic inventories, but with no consistent pattern or method. Thomas Byrnes, New York City's police inspector and chief of detectives from 1880 to 1895, was a pioneer in this regard. [...] Byrnes compiled a rogues' gallery of thieves, burglars, forgers, murderers, pick pockets, con men, bank robbers, and swindlers, and published their photographs in his massive 1886 volume Professional Criminals of America.“ Buckland, 2001, S. 28.

440 Mark Haworth-Booth: A Camera Eye as Rare as a Pink Zebra, in: Sandra S. Phillips, Carol Squiers, Mark Haworth-Booth: Police Pictures: The Photograph as Evidence, Museum of Modern Art, San Francisco, 17.10.1997–20.1.1998, San Francisco 1997, S. 33–39, hier S. 33. 441

Detektivfiguren Raymond Chandlers.<sup>441</sup> Diese Motivkopplung steht exemplarisch für den Glauben an die Leistungen der fotografischen Technik, die gleich einem neutralen Beobachter über den Automatismus der technischen Bildentstehung einen objektiven Blick zu versprechen scheint.

Das Vertrauen auf den Nutzen fotografischer Techniken für die Kriminalistik steht im Kontext des Wissenschaftsverständnisses des 19. Jahrhunderts. Mit der Figur des ‚Wissenschaftlers als Kind‘ beschreibt der englische Naturforscher und Philosoph Thomas Henry Huxley die Vorstellung vom unvoreingenommen, gleichsam unschuldigen Blick des Wissenschaftlers.

*„Photography, a nineteenth-century technological invention, was seen to embody the new authority of empiricism. Photographs, used as evidence of fact, readily partook of and circulated within this larger scientific atmosphere, where the new study of criminology was emerging as a parallel cultural phenomenon. Many of the important scientific projects of the era exploited the photograph’s perceived impartiality – as well as its speed, accuracy, and fidelity – to record or constitute their findings. Such forensic use continues to the present day.“*<sup>442</sup>

In diesem theoretischen Umfeld konnte die Fotografie wesentliche Funktionen des (Schrift-)Dokuments übernehmen. Ihre Aufgabe war es, den Wissenschaften zu dienen, objektiv aufzuzeichnen und zu dokumentieren. Auf die Bedeutung der Fotografie für die Kriminalistik geht auch Henry Fox Talbot ein. Den Vorzug der Fotografie gegenüber dem Medium der Beschreibung streicht er am Beispiel einer Vitrine heraus, in der sich kostbares Porzellan befindet.

*„Und sollte einmal ein Dieb diese Schätze entwenden, dann würde sicher eine neue Art der Beweisführung entstehen, wenn man das stumme Zeugnis des Bildes gegen ihn bei Gericht vorlegt.“*<sup>443</sup>

Mit seinem Vergleich betont Talbot die besondere Zeugnisfähigkeit des fotografischen Bildes, das sogar rechtliche Bedeutung erlangen kann,<sup>444</sup> und spielt damit auf den spezifischen fotografischen Wirklichkeitsbezug an, den Barthes später als Indexikalität bezeichnet und mit dem die Fotografie das ‚Es-ist-so-gewesen‘ bezeugt.

## 6.2 Die Spielarten kriminalistischer Fotografie

Es gibt eine große Bandbreite fotografischer Arbeiten, die im Kontext kriminalistischer Ermittlungsarbeit eingesetzt werden und in diesem Zusammenhang Ziele wie die Untersuchung, Beweissammlung, Spurensicherung, Dokumentation und Archivierung verfolgen. Neben der bereits erwähnten Verbrecherfotografie sind vor allem Detektiv- und Überwachungsfotos sowie Tatortfotografien zu nennen. Die Bandbreite der im Kontext kriminalistischer Untersuchungen genutzten fotografischen Verfahren ist jedoch vielfältig, hierzu gehören nicht zuletzt auch solche Verfahren, die unsichtbare Spuren sichtbar machen, wie zum Beispiel die Fingerabdruckfotografie, Infrarotkameras oder Mikro- und Makrofotografie oder die Fotografie mit der neu entwickelten Spheron-Kamera.

<sup>441</sup> „In Bleak House (1853), Dickens makes a telling connection between photography and the power of observation employed by detectives in this character’s description: [...] Except that he looks at Mr. Snagsby as if he were going to take his portrait [...]“ Haworth-Booth, 1997, S. 34. „An extraordinary observer of telling details, Sir Arthur Conan Doyle’s Sherlock Holmes could, with justice, be termed the most optical of detectives. [...] Holmes is described in the first paragraph of Conan Doyle’s short story A scandal in Bohemia (1892) as ‘the most perfect reasoning and observing machine that the world has seen.’ [...] Like the omnivorous camera Holmes takes in all around him and commits it to memory, effectively short-circuiting his own subjective responses and allowing significant data to assert themselves within his consciousness.“ Ebd., S. 36. „Raymond Chandler’s detectives also have eyes like machines. Captain Cronjager in The Big Sleep (1939) is described by the story’s detective, Philip Marlowe, as ‘a cold-eyed hatchet-faced man, as lean as a rake and as hard as the manager of a loan office.’“ Ebd., S. 36 ff. (Hervorhebungen im Original.)

<sup>442</sup> Phillips, 1997, S. 12.

<sup>443</sup> Henry Fox Talbot: Der Stift der Natur (1844), in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I, 1839–1912, München 1999, S. 60–63, hier S. 61.

<sup>444</sup> Im Rahmen juristischer Verfahren waren Bilder zur Entstehungszeit von Talbots Text jedoch noch nicht zugelassen.

### 6.2.1 Kriminelle Energie und verbrecherische Physiognomie – das Verbrecherporträt

Eine Form kriminalistischer Fotografie, die bereits Mitte des 19. Jahrhunderts<sup>445</sup> im Kontext polizeilicher Ermittlungsarbeit angewandt wurde, ist die Verbrecherfotografie, bzw. das Verbrecherporträt. Die Typologie der Verbrecherporträts hat sich seit ihrer Frühphase wenig verändert. So zeigen die Fotografien auch heute noch die Personen frontal und im Profil, so wie es bereits Alphonse Bertillon Ende des 19. Jahrhunderts festlegte (Abb. 75).



Abb. 75: Celebrity mug shots: Frank Sinatra, Malcolm X, Larry King, Sid Vicious, Bill Gates, Jane Fonda, © George Seminara.

Beispielhaft für die heute in Deutschland gebräuchliche Verbrecherfotografie, die die Ikonografie der Verbrecherfotografien, wie sie schon für das 19. Jahrhundert charakteristisch war und wie sie Teil des kulturellen Gedächtnisses geworden ist, seien die Polizeiporträts einer Gruppe Studierender der Hochschule Hannover angefügt. Im Rahmen eines Fotografieprojekts,<sup>446</sup> das die Studierenden in Zusammenarbeit mit der Polizeidirektion Hannover 2011 realisiert haben, wurden sie im Fotostudio der Polizei exakt an dem Ort und in der Form fotografiert, die üblicherweise verbindlich für die Verbrecherfotografie sind (Abb. 76 und Abb. 77). Die Typologie der gegenwärtig genutzten Verbrecherporträts besteht demnach aus einem Set von drei Porträtfotos: einem klassischen, frontalen Porträt und einem im leichten Profil sowie einem halbnahen Porträt, auf einem Stuhl sitzend, im Profil. Bei dieser zuletzt genannten Fotografie wird der besondere Stuhl sichtbar, an den auf einem speziellen Schild Name und Geburtsdatum der Porträtierten angebracht werden.

<sup>445</sup> „As early as 1854, the San Francisco Police Department made daguerreotype portraits of criminals, and other departments throughout the country followed suit, although in an unsystematic way. Local police departments fashioned ‘rogues’ galleries,’ which usually comprised cartes-de-visites [...] placed on racks or assembled into albums [...]“ Phillips, 1997, S. 19.

<sup>446</sup> Vgl. Polizeidirektion Hannover, Fachhochschule Hannover (Hg.): Hellfeld. 12 Fotoreportagen aus der Polizeidirektion Hannover, Hannover 2011.



Zum Ende des 19. Jahrhunderts erfuhren mit Alphonse Bertillon die frühen, bereits Mitte des 19. Jahrhunderts angelegten Verbrecherkarteien eine entscheidende technische Verbesserung. Bertillon entwickelte Ende der 1870er-Jahre in Paris eine anthropometrische Methode, für die er Verbrecherfotografien mit der umfangreichen Erfassung und Dokumentation genauer Körpermessungen koppelte.<sup>447</sup> Die von Bertillon entwickelte Technik war letztlich den Klassifizierungsmethoden der Botanik und Zoologie nicht unähnlich. Eine Neuerung für die Kriminalistik lag in seinem Bemühen um eine Systematisierung der erfassten Personendaten. Nach seinen eigenen Berechnungen reduzierte er die Gefahr, zwei Personen zu verwechseln, auf eins zu einer Million.<sup>448</sup> Ein wesentliches Manko der Methode Bertillons war jedoch, dass sie in erster Linie über das Ausschlussprinzip funktionierte, das heißt, sie konnte zwar mit 100-prozentiger Sicherheit die Nichtidentität zweier Individuen belegen, aber sie konnte niemals absolut verlässlich die Übereinstimmung der gemessenen Daten mit einer spezifischen Person feststellen. 1872 begann die französische Polizei Bertillons Methode zu nutzen. Neben den von Bertillon geforderten Messungen verschiedener Körperteile und -abstände etablierte sich auch die für heutige Verbrecherporträts signifikante Bildsprache: das Close-up-Portrait, frontal und im Profil. Auch für die Tatortfotografien legte Bertillon ein Regelwerk vor:

*„Bertillon introduced a measuring scale for photographing crime scenes and a three-pronged approach for photographing dead victims: first, record the entire victim's body from overhead (look carefully and you often see the tripod legs in early crime scene pictures); second, photograph the body within its surroundings, and use a scale to indicate the dimensions of the room and the size of the objects in it; third, take a closer, ground-level side view.“<sup>449</sup>*



Abb. 76: Joanna Nottebrock, Insa Hagemann: Florian Müller, Portrait für Hellfeld, 2011 und Abb. 77: Joanna Nottebrock, Insa Hagemann: Thomas Damm, Portrait für Hellfeld, 2011.

447 „His indexing system, to be called anthropometry, or ‘Bertillonage,’ involved: Measuring and recording on standard-size cards the length and breadth of the head; the dimensions of the right ear; the length from each elbow to the tip of the corresponding middle finger; the length of the middle and ring fingers; the length of the left foot; height without shoes; the length of the trunk; and the span of the outstretched arms from the tip of one middle finger to the other. Writing a physical description of the subject, including eye color, birthmarks, scars, tattoos. Photographing, full face and right side, under consistent lighting, to reveal maximum detail of complexion and other facial characteristics. Suspects were to sit in a stationary chair placed a given distance from a camera with standard lens and focal length, their head against a head rest. Standardization was vital to allow precise registry of a face and thus facilitate comparison of photographs taken over a period of time. Establishing a retrieval system based on the measurements.“ Buckland, 2001, S. 31.

448 Zur Systematik Bertillons und der frühen Historie der Verbrecherfotografie vgl. u. a. Phillips, 1997, sowie Buckland, 2001, und Evans, 2001.

449 Buckland, 2001, S. 34.

1902 begann Bertillon, am Tatort vorgefundene Fingerabdrücke zu fotografieren. In den 1880er-Jahren verbreiteten sich in den USA Verbrecherfotokarteien und mit ihnen auch ‚Wanted‘-Poster, die als Fahndungsplakate genutzt wurden.

Auch wenn Verbrecherfotografien aus Polizeiarchiven häufiger in Ausstellungen gezeigt werden,<sup>450</sup> haben wenige Künstler sie als Ausgangspunkt ihrer eigenen künstlerischen Umsetzungen gewählt. Ein Grund mag die Faszination sein, die gerade von den ‚echten‘, im Kontext der Polizeiarbeit entstandenen Fotografien auszugehen scheint. Nicht zuletzt transportieren diese ein gewisses Authentizitätsversprechen, nämlich dass es sich hier um ‚echte‘, ‚wahre‘ Verbrecher handelt. So zielen sie auf die Authentizitätssehnsucht der Betrachter auf deren Suche nach Echtheit und Unmittelbarkeit. Ähnlich wie der Begriff der ‚Realness‘, den ich im Zusammenhang mit einer auf Authentizität gerichteten Pressefotografie verwendet habe, vermitteln die Verbrecherfotografien den für authentische Bilder charakteristischen Eindruck, nahe am Geschehen zu sein, in diesem Fall die Nähe zum Verbrecher, die Möglichkeit, seiner Person zumindest visuell habhaft zu werden. Darüber hinaus scheinen Verbrecherfotografien, die Physiognomien von Verbrechern zeigen, immer auch vermeintlich generelle Aussagen über die Physiognomie von Verbrechen zu treffen.

*„Nobody will argue much about the most common crime photograph: the mug shot. There is a very clear public purpose in printing those classic portraits, full frontal and profile. We want to identify them in our minds, to put them away, and we inescapably look into their faces for clues to criminality. Behind every crime, a criminal. What kind of person robs, assaults, and kills? Is there a criminal type?“*<sup>451</sup>

Der Glaube, kriminelle Energie oder der Hang zu kriminellem Handeln ließe sich aus einer spezifischen Physiognomie krimineller Individuen ablesen, dominiert die Debatte von Beginn an.

*„In the past, before the penal reforms of the late eighteenth century, criminals were treated with more open viciousness than they are now [...]. It was easy to identify a criminal because, it was believed, he or she looked like one. Even as the nineteenth century progressed and scientists came to realize the psychological complexity of human behaviour, most people continued to believe that criminality could be distinguished by physical traits. Still today, when we see a criminal's face, we scan it attentively for indications, for some hidden insight into the crime. Appearances, it seems, do matter.“*<sup>452</sup>

Die Suche nach Hinweisen in der Physiognomie von Verbrechern steht im Zusammenhang mit anthropologischen und physiognomischen Studien des 19. Jahrhunderts. Sir Francis Galton, ein britischer Vererbungsforscher und Cousin Charles Darwins, adaptierte die Vererbungslehre seines Onkels für das Feld der Humangenetik, insbesondere die Kriminalistik.<sup>453</sup> Er bezog sich auf eine vererbungsbedingte verbrecherische Natur, die sich in der Physiognomie der Menschen ablesen lasse. Auf dieser Grundlage suchte Galton die Porträts von Verbrechern nach ihren jeweiligen Verbrechen zu klassifizieren. So unterschieden sich seiner Auffassung nach zum Beispiel Gewaltverbrecher physiognomisch von anderen Verbrechern.

450 Siehe u. a. Sandra S. Phillips' Ausstellung ‚Police Pictures: The Photograph as Evidence‘ im Museum of Modern Art, San Francisco, 17. Oktober 1997 bis 20. Januar 1998, oder ‚City of Shadows‘ im Justice & Police Museum in Sydney November 2005 bis Februar 2007. Vgl. den begleitende Katalog: Ausst.-Kat.: Peter Doyle: City of Shadows. Sydney Police Photographs 1912–1948, Sydney 2005. Verbrecherfotografien zeigte u. a. auch die Hamburger Ausstellung der Sammlung F. C. Gundlach, die sich unter dem Titel ‚A Clear Vision‘ der Repräsentation des Bildes des Menschen in der Fotografie widmete: ‚A Clear Vision. Photographische Werke aus der Sammlung F. C. Gundlach‘, Haus der Photographie, Hamburg, 29. Oktober 2003 bis 25. Januar 2004.

451 Evans, 2001, S. 19.

452 Phillips, 1997, S. 11 f.

453 Sir Francis Galton: Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences (1869), Neuauflage New York 1978.

*„[...] Sir Francis Galton, father of eugenics and deviser of a system of classifying and describing the unique minutiae of fingerprints, maintained the existence of a 'criminal type', one that could be illustrated photographically. Galton made composites – images superimposed one over another – to illustrate the physical traits of the typical criminal. The line of thought has originated with Johann Caspar Lavater [...].“*<sup>454</sup>

Die Idee einer biologischen Bedingtheit krimineller Verhaltensmuster findet sich auch in den Schriften des italienischen Gelehrten und Kriminalanthropologen Cesare Lombroso,<sup>455</sup> der unter anderem eine Verbindung zwischen der Schädelformation und kriminellem Verhalten herstellt.

*„Galton's ideas on the inborn properties of race and the racial anthropology of the criminal were further developed into the study of criminal anthropology by an Italian, Cesare Lombroso. [...] He claimed that most criminals were mentally deformed (he determined that they had an abnormal skull formation similar to that found in rodents) and that epileptics were often criminals. Lombroso referred to what he saw as innate criminal traits as 'stigmata' [...].“*<sup>456</sup>

Die physiognomischen Studien von Galton und Lombroso sind beispielhaft für die biologistischen Diskurse einer kriminalistischen Anthropologie, die das 19. Jahrhundert bestimmten.

*„Thus, under the banner of scientific theory, the idea of the innate nature of the criminal was formulated, but it was an idea by no means original to the nineteenth century.“*<sup>457</sup>

Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende Vorstellung, dass sich Charaktereigenschaften, soziales Verhalten und moralische Integrität an der Physiognomie ablesen lassen, dass diese sichtbar und auch messbar seien, verweist auf die normierende Funktion, die den Verbrecherfotografien im Kontext der kriminalistischen Untersuchung zugewiesen wird. Gerade die Bildsprache der klassischen Verbrecherporträts, die immer gleichen Aufnahmewinkel, das strenge frontale Porträt und das im Profil verweisen jedoch ebenfalls auf die objektivierende Funktion von Fotografien in diesem Zusammenhang. Mit den Ansprüchen an eine solche Bildsprache vollzieht sich ein Prozess der Normierung, der die normierende Funktion von Vorstellungen einer biologistischen Verfasstheit der Kriminalität spiegelt.

### 6.2.2 „Bilder von einem Ort, wo ...“: Tatorte

Ein weiterer wesentlicher Anwendungsbereich kriminalistischer Fotografie ist die Tatortfotografie. Zur Typologie der Tatortfotografien zählen alle Fotografien, die einen Ort zeigen, an dem ein Verbrechen stattgefunden hat, seien es Gewaltverbrechen, Überfälle, Einbrüche etc. Auch Fotografien von Unfallorten lassen sich im weiteren Sinn dazurechnen. Zur Kategorie der Tatortfotografie zählen sowohl Bilder, die die direkten Folgen eines Verbrechens, einer Tat visualisieren, wie zum Beispiel Zerstörungen, Blutspuren oder Mordopfer, aber auch solche, die scheinbar distanziert beispielsweise das Haus, in dem sich ein Verbrechen zugetragen hat, von außen zeigen.<sup>458</sup> Gemeinsam ist fast allen Tatortfotografien, dass sie mit Ausnahme von Mord- oder Unfallopfern menschenleer sind. Viele Tatortfotografien werden im Rahmen der polizeilichen Ermittlungsarbeit angefertigt, hierbei unterliegen sie bestimmten Kriterien, die ihre Produktion und

<sup>454</sup> Buckland, 2001, S. 27.

<sup>455</sup> Lombrosos ‚L'uomo delinquente‘ wurde 1895 und 1896 in Französisch und Italienisch publiziert und später als ‚Criminal Man‘ in englischer Sprache.

<sup>456</sup> Sandra S. Phillips, 1997, S. 22.

<sup>457</sup> Ebd., S. 14.

<sup>458</sup> Vgl. u. a. Nickell, 1996, S. 99.

ihre spätere Beweiskraft bedingen. Aber auch im Kontext der Pressefotografie entstehen Tatortbilder. Gerade Fotografien der betroffenen Tatorthäuser werden in diesem Bereich häufig veröffentlicht. Dass Tatorthäuser häufig in der Außenansicht fotografiert werden, liegt sicherlich daran, dass Pressefotografen nur selten unbeschränkten Zugang zum eigentlichen Tatort erhalten. Insofern hat sich hier aufgrund begrenzter Möglichkeiten eine eigene ikonografische Typologie herausgebildet.

Aufgabe der polizeilichen Tatortfotografie, die später juristische Relevanz haben kann, ist es, alle verfügbaren und visuell erfassbaren Informationen fotografisch festzuhalten und über den Zeitpunkt der fotografischen Blicknahme hinaus zu konservieren. Mit Rekurs auf die der Fotografie zugeschriebenen dokumentarischen Funktionen dokumentiert die Tatortaufnahme den Tatort und funktioniert wie ein Archiv, in dem alle sichtbaren Hinweise, Belege und Spuren gespeichert werden. Tatortaufnahmen übernehmen damit die Funktion eines Speichermediums, das Spuren sichert und archiviert. Sie dienen

*„der Klassifizierung, Identifizierung und Analyse des Spurenmaterials. Sie [die Tatortaufnahme; K. F.] ist selbst eine spurenträchtige Zone, eine Karte, die es zu entziffern gilt.“*<sup>459</sup>

Beispielhaft seien hier die Tatortaufnahmen vom Mord an Nicole Brown Simpson erwähnt. Nicole Brown Simpson war die Exfrau des ehemaligen American-Football-Spielers und Schauspielers O. J. Simpson, der 1994 des Mordes an seiner Exfrau und ihrem Bekannten Ronald Goldman angeklagt und später unter großem Medienaufsehen in einem spektakulären Prozess freigesprochen wurde (Abb. 78 und Abb. 79).



Abb. 78: The body of Nicole Brown is seen as it was found on the blood-stained walkway of her Bundy drive condominium, Los Angeles Police Department, (c) AP/Wide World Photos und Abb. 79: The body of Nicole Brown is seen as it was found on the blood-stained walkway of her Bundy drive condominium, Los Angeles Police Department, (c) AP/Wide World Photos.

Zwei Fotografien zeigen die Leiche von Nicole Brown Simpson. Auf dem ersten Bild sehen wir Simpson auf einem von Sträuchern und Blumen schmal gesäumten, gefliesten Gartenweg, der offenbar zu ihrer Wohnanlage führt, auf der untersten Stufe einer kleineren Treppe liegen. Sie ist nur knapp bekleidet. Die Beine und Schultern sind nackt. Der Gartenweg ist von Blutspuren übersät, wodurch der Eindruck entsteht, Simpson habe sich schwer verletzt noch bis zur Treppe retten können und sei dort zusammengebrochen. Die zweite Aufnahme zeigt in einer Nahaufnahme die Leiche von oben. Im rechten unteren Bildrand sind Simpsons Kopf und ihre Schultern zu erkennen. Die linke obere Bildecke wird vom Körper eines Beamten der Polizei von Los Angeles eingenommen. Detective

Mark Fuhrman zeigt mit dem ausgestreckten Arm auf ein Beweisstück, das sich neben der Leiche befindet, einen Handschuh, der später als Beweismittel vor Gericht verwendet wurde.

Über ihre Funktion als Spurendokument hinaus nähren Tatortfotografien immer auch Assoziationen an eine narrative Struktur, da sie notwendig Bezug auf eine Geschichte nehmen, die sich an dem spezifischen Ort zugetragen hat. Diese Geschichte, dieses Ereignis sind jedoch in dem konkreten Bild unsichtbar, auf sie wird nur assoziativ verwiesen und möglicherweise werden sie über das korrekte Kombinieren der Spuren rekonstruierbar und damit lesbar.

Auf das spezifische Zeitverhältnis, das sich durch die den Tatortfotografien immanenten Verweise auf etwas Abwesendes konstituiert, geht auch Ralph Rugoff in ‚Scene of Crime‘ ein. Tatortfotografien sind

*„[i]nextricably linked to an unseen history, this type of art embodies a fractured relationship to time. Like a piece of evidence, its present appearance is haunted by an indeterminate past, which we confront in the alienated form of fossilized and fragmented remnants.“*<sup>460</sup>

Ein wesentliches Charakteristikum von Tatortfotografien und ihr konkreter Nutzen im Kontext der Kriminalistik ist ihre Rolle als detailgetreues, visuelles Speichermedium, das auch im Nachhinein Informationen wieder gegenwärtig werden lassen kann. Gleichzeitig verweisen die Fotografien aber, wie ich soeben gezeigt habe, immer auf etwas Abwesendes, etwas, das im Bild selbst nicht mehr sichtbar ist. Verweist die Fotografie in der Lesart des barthesschen ‚Es-ist-so-gewesen‘ per se immer auf ein Abwesendes, weil der Moment der Aufnahme unwiderbringlich vergangen ist, so verdoppelt sich dieses Abwesende in Tatortfotografien insofern, als das eigentliche Ereignis, auf das alle Spuren verweisen, abwesend ist. Insofern nehmen Tatorte nicht nur im barthesschen Sinn des ‚Es-ist-so-gewesen‘ Bezug auf einen Moment, der unwiderbringlich verloren und damit abwesend ist, sondern auch auf ein Ereignis, das vor dem Moment der Bildentstehung liegt und sich als bedeutungskonstitutiv erweist.

Der Tatort selbst ist ein durch ein Ereignis markierter Ort. Seine eigentliche Wirkungsmacht entwickelt der Tatort erst durch ein spezifisches Geschehen, das sich an ihm zugetragen hat und das ihn mit Bedeutung auflädt. Macht ein Ereignis einen Ort zu einem Tatort, wird ein bisher alltäglicher, vielleicht banaler Ort zu etwas Neuem, anderem. Häufig ist daher das Wissen um die Tat, die sich an einem spezifischen Ort zugetragen hat, wesentlich für das Verständnis einer Tatortfotografie, da die alleinige Ansicht des Ortes oftmals wenig vom Geschehen, das sich dort zugetragen hat, und damit auch wenig von seinem Schrecken und seiner Faszination preisgibt.<sup>461</sup>

Um die Ambivalenz von Tatortfotografien zu betonen, die zum einen Bilder des Schreckens und Grauens evozieren und zum anderen seltsam banal wirken können, weil sie sich auf etwas beziehen, das jenseits der visuellen Grenzen des Bildes liegt, erscheint mir Peter Wollens Begriff des ‚anti-space‘ passend.

*„Crime scenes present us with both a surplus and a dearth of meaning. They are full of the resonances of inexplicable dread and destruction. At the same time they can appear stupidly banal and vacuous. As we enter the terrain of the crime scene, we enter a world in which meaning seems overwhelming*

<sup>460</sup> Ralph Rugoff: More than Meets the Eye, in: ders.: Scene of Crime, Cambridge/Massachusetts, London 1997, S. 58–108, hier S. 62.

<sup>461</sup> Tatortfotografien sind „[i]nextricably linked to an unseen history, this type of art embodies a fractured relationship to time. Like a piece of evidence, its present appearance is haunted by an indeterminate past, which we confront in the alienated form of fossilized and fragmented remnants.“ Rugoff, 1997, S. 62.



*in its presence yet strangely insubstantial. Something happened there that we cannot quite grasp or understand. In our minds such a space seems a kind of anti-space, a space of negativity which is extraneous to the ordered space of everyday life.*"<sup>462</sup>

Mit dem Begriff des ‚anti-space‘ beschreibt Wollen einen Ort, der sich in Abgrenzung zu den alltäglich von uns betretenen und wahrgenommenen Orten konstituiert, einen Ort, der in gewisser Weise nach eigenen Regeln funktioniert. Auf die Typologie der Tatortfotografien trifft dies insofern zu, als sie als Orte eines schrecklichen Geschehens identifiziert werden, das aber über das im Bild Sichtbare nur evoziert wird. Da das Geschehen selbst unsichtbar ist, wird der Betrachter der Tatortfotografie zugleich mit einem Mangel und einem Überfluss an Bedeutung konfrontiert. Das Wissen darum, dass an diesem spezifischen Ort etwas Schreckliches geschehen ist, mobilisiert nämlich gleichsam den Voyeurismus der Betrachter, die in der Profanität des Ortes das Außergewöhnliche und Spektakuläre zu erkennen suchen. In Bildern, die Leichen am Tatort zeigen, kommt die Ambivalenz zwischen der Banalität des Ortes und der assoziierten Dramatik des Geschehens weniger stark zum Tragen. Diese Fotografien lösen selbst sehr viel unmittelbarer ihr voyeuristisches Versprechen über sichtbare Spuren der Gewalt und die Gegenwart des Todes ein. Im Gegensatz hierzu ist die Ambivalenz in Fotografien von Tatorthäusern besonders signifikant. Allein über den Kontext wird das alltäglich und beliebig erscheinende Haus zu dem Ort, an dem etwas geschah, und damit gleichzeitig zu einer Aufforderung an den Betrachter, im Banalen, Alltäglichen das Verbrechen zu assoziieren.

Tatortfotografien ermöglichen eine Annäherung an eine Typologie von Orten, die man über Wollens Begriff des ‚anti-space‘ hinaus mit Foucaults Verständnis der Heterotopien verbinden kann. Der Begriff der Heterotopie findet sich bei Foucault zum ersten Mal in dem 1966 erschienenen Buch ‚Die Ordnung der Dinge‘,<sup>463</sup> erfährt jedoch in dem Aufsatz ‚Andere Räume‘<sup>464</sup> eine Wendung, die wiederum für den Kontext der Tatortfotografien interessant ist.<sup>465</sup> Hier beschreibt Foucault mit dem Begriff der Heterotopien Orte in der Gesellschaft, die als „Gegenplazierungen“ und „Widerlager“<sup>466</sup> fungieren. Diese anderen Orte sind „gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“.<sup>467</sup>

Charakteristisch für diese Orte, deren symbolische Funktion wichtiger ist als ihre konkrete geografische Fixierung, ist ein System von Öffnungen und Schließungen, das den Zugang zu diesen Orten regelt und sich damit von den übrigen Räumen der Gesellschaft absetzt. Beispielhaft für Heterotopien nennt Foucault bezogen auf Urgesellschaften sogenannte Krisenheterotopien. Darunter versteht er „privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte, die Individuen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer menschlichen Umwelt in einem Krisenzustand befinden“.<sup>468</sup> Diese finden ihre Fortführung in Abweichungsheterotopien. „In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.“<sup>469</sup> Zu ihnen gehören

462 Wollen, 1997, S. 25.

463 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 2003.

464 Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Bark u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.

465 „Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien. Und ich glaube, daß es zwischen den Utopien und diesen anderen Plätzen, den Heterotopien, eine Art Misch- oder Mittlerfahrung gibt: den Spiegel. Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wie der einzufinden, wo ich bin.“ Ebd., S. 39.

466 Ebd.

467 Ebd.

468 Ebd., S. 40.

469 Ebd.

Erholungsheime, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse und auch Altersheime. Aber auch Bibliotheken, Museen, Friedhöfe, Kasernen, Kinos, Theater, Bordelle und sogar Schiffe lassen sich als Heterotopien begreifen,

*„wenn man daran denkt, daß das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres aufgeliefert ist“.*<sup>470</sup>

Überträgt man Foucaults Begriff der Heterotopie nun auf Tatorte, so lassen sich die Tatorte sicherlich nicht als Heterotopien par excellence verstehen. Das, was die Tatorte aber mit Foucaults Beispielen teilen und eine Anwendung des Begriffs für die Untersuchung fruchtbar macht, ist die Tatsache, dass es sich hier um Orte handelt, die zwar real existieren, also „wirkliche Orte, wirksame Orte“ sind, Orte, die „tatsächlich geortet werden können“, die aber gleichzeitig – isoliert vom Alltagsgeschehen – nur durch geregelte Zugänge zu erreichen sind. Neben der polizeilich geregelten Zugänglichkeit von Tatorten vermitteln die Fotografien dieser Orte einen zumindest visuellen Zugang über die konkrete Örtlich- und Zeitlichkeit hinaus.

Ähnlich wie der Spiegel als Heterotopie funktioniert, weil er im Prozess der Spiegelung einen Ort zeigt und diesen wirklich erscheinen lässt, während er doch gleichzeitig nur virtuell wahrzunehmen ist, so verweist auch der Tatort auf etwas, das letztlich außerhalb seiner selbst liegt: das Ereignis, das ihm vorangegangen ist.

*„Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“*<sup>471</sup>

### 6.2.3 Überwachen und verfolgen: der detektivische Blick

Bereits in den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts wurden erste spezielle Kameras entwickelt, die als Detektivkameras zum Einsatz kamen.

*„The development of the so-called ‘detective’ camera by Thomas Bola in 1881 (the box-type camera [...] capable of being hidden in parcels and hats) foreshadowed certain modern forms of surreptitious photography. The early 1980s saw diminutive models that were disguised as opera glasses or concealed in walking stick handles. The Stirn ‘secret’ camera of ca. 1886 (which rather resembles a Boy Scout canteen) was worn suspended from the neck by a cord and hidden under the waistcoat, the lens protruding through a buttonhole. According to Brian Coe, ‘To modern eyes few were convincingly disguised but they were sufficiently unlike the traditional stand camera to fool the Victorian non-photographer.’“*<sup>472</sup>

Ausgehend von der durch den fotografischen Apparat grundsätzlich gegebenen Möglichkeit der Trennung von Sehen und Gesehenwerden, machten diese frühen Kameras den verborgenen Blick durch die Kamera, der es dem Fotografen ermöglicht, von der fotografierten Person völlig unbemerkt ein Foto zu machen, weitaus praktikabler. Auch wenn viele dieser frühen Kameras noch nicht besonders gut funktionierten, bereiteten sie doch technisch den Weg für die Detektiv- und Überwachungsfotografie.

Die Anwendungsbereiche der Überwachungsfotografie sind vielfältig. Während die Polizei selbstverständlich die Überwachung verdächtiger Personen fotografisch dokumentiert, nutzen auch private Detektive das fotografische Medium bei der Observation

<sup>470</sup> Ebd., S. 46.

<sup>471</sup> Ebd., S. 39.

<sup>472</sup> Nickell, 1996, S. 111.

von Personen als Beweismittel für ihre Auftraggeber. Aber auch totalitäre Staaten haben zur Überwachung regimekritischer Personen umfangreiche Archive angelegt, die das Tun der Regimekritiker zum Teil minutiös dokumentieren.

„Prague through the Lens of the Secret Police“<sup>473</sup> ist der Titel eines Buches sowie einer Ausstellung, die beide 2009 realisiert wurden. Im Februar 2008 wurden das Archiv des Prager „Institute for the Study of Totalitarian Regimes“ sowie das „Security Service Archive“ geöffnet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Sichtung der Archive förderte Fotografien und Filme zutage, die im Rahmen der Aktivitäten der Geheimpolizei zwischen 1969 und 1989 bei der Überwachung und Verfolgung vermeintlicher Regimekritiker erstellt wurden. Mit der Verfolgung und Überwachung der Personen und der gleichzeitigen fotografischen Dokumentation ihrer Aktivitäten suchte die Geheimpolizei angebliches Belastungsmaterial zu sammeln, um Beweise für die regimekritischen Aktivitäten der verfolgten Personen vorlegen zu können.

*„Far from being random snapshots, these images are the result of precisely planned operations staged by the Surveillance Directorate of the Communist State Security Service.“*<sup>474</sup>

Eine Auswahl dieser durch die Geheimpolizei entstandenen Überwachungsbilder wurde für die oben erwähnte Ausstellung und die begleitende Publikation zusammengestellt.<sup>475</sup> Beim Betrachten der Aufnahmen kristallisieren sich relativ schnell Aspekte einer für die Überwachungsfotografie charakteristischen Bildsprache heraus. Die Fotografien vermitteln den Eindruck des Flüchtigen und Momenthaften. Hierauf verweisen die partielle Unschärfe, die Grobkörnigkeit, die geringen Kontraste sowie die amateurhafte Lichtführung und die Anschnitte vieler Fotografien. Die abgebildeten Szenen zeigen, dass sich die Personen unbeobachtet wähnen. Dies verweist ebenso wie die bildimmanente Rahmung vieler Fotografien, die vermuten lässt, dass das Bild eventuell aus einem Auto oder einem anderen Versteck heraus aufgenommen wurde, auf die für die Überwachungsfotografie so bedeutsame, für den Fotografierten verborgene Kamera und damit auf die fotografische Medialität, deren Apparatur den Blick aus dem Verborgenen ermöglicht.



Abb. 80: Zdeněk Neubauer, Prague through the Lens of the Secret Police, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague.

473 ÚSTR (Hg.): Prague through the Lens of the Secret Police, Prag 2009. Weitere Informationen zum Buch und zur Ausstellung unter: <http://www.ustrcr.cz/en/monographs#praha> (Zugriff: 18. August 2011).

474 Miroslav Vojtěchovský: Prague's Secret Police, Portfolio Text, in: foam 22 (2010), S. 111.

475 Auf die Sichtung eines fotografischen Archivbestands eines repressiven Staates richtet sich auch ein aktuelles Projekt, das sich jedoch von vornherein im Kunstkontext situiert. So hat der Künstler Simon Menner Anfang 2010 den Antrag gestellt, Einblick in das Fotoarchiv der Stasiunterlagen-Behörde zu erhalten. Menners Antrag wurde stattgegeben. Auf der Grundlage eines von ihm entwickelten Ordnungssystems wählte Menner Fotografien für Reproduktionen aus, so u. a. die fotografische Überwachung eines Briefkastens, die in Aufnahmen aus dem immer gleichen Blickwinkel das banal wirkende Geschehen rund um einen Briefkasten festhält. Vgl. <http://simonmenner.com/Seiten/Stasi/Stasi%20-%20Postbox.html> (Zugriff: 1. September 2011).

Manche Bilder (Abb. 80) erinnern fast an eine Schlüssellochperspektive, die zentrale Metapher für den verborgenen Blick des Voyeurs, der die Trennung von Sehen und Gesehenwerden anstrebt. Die Fotografien vermitteln so den Eindruck, etwas sichtbar zu machen, etwas, was sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit zugetragen hat, von dem man bisher scheinbar nichts wusste und das nun in den Fotografien seine visuelle Präsenz erhält. Die Tätigkeiten, bei denen die Personen observiert werden, scheinen alltäglich und banal. So zeigt beispielsweise eine Bildfolge den Philosophen und Biologen Zdeněk Neubauer 1984 in Prag bei alltäglichen Verrichtungen wie auf dem Weg zum Einkaufen und in den öffentlichen Verkehrsmitteln (Abb. 81, Abb. 82 und Abb. 83). Die Tatsache, dass Neubauer bei so alltäglich und banal scheinenden Tätigkeiten observiert und fotografiert wurde, lässt sein Tun bedeutsam, gleichsam verdächtig scheinen, ohne dass etwas eigentlich Aufseherenerregendes geschieht. Diese Konstellation ist charakteristisch für die Semantik des überwachenden, detektivischen Blicks, die auf die in Aussicht gestellte Möglichkeit, etwas zu entbergen, zielt. Sucht der Blick auf das observierte Objekt Geheimes zu entbergen, so bleibt der Blick des Beobachters selbst verborgen. Diese Blickkonstellation ist Teil der

*„doppelte[n] Beschaffenheit des Blicks, die sich mit der ‚Geheimfotografie‘ begründet, nämlich die Gleichzeitigkeit von Einsicht in und Abstand von der Außenwelt [...]“.*<sup>476</sup>



Abb. 81, Abb. 82 und Abb. 83.: Zdeněk Neubauer, *Prague through the Lens of the Secret Police*, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague.

<sup>476</sup> Christine Karallus: Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 155–162, hier S. 156.

<sup>477</sup> Zum Begriff der Schaulust und zur Übertragung der freudschen und lacanschen psychoanalytischen Ansätze auf die Filmtheorie vgl. u. a. Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Bill Nichols (Hg.): *Movies and Methods*, Berkeley, Los Angeles 1985. Dt.: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.

Für den aus dem Verborgenen gerichteten detektivischen Blick kommen daher insbesondere die Funktionen der Fotografie als Instrument der Überwachung und Kontrolle zum Tragen. Die Distanziertheit des detektivischen Blicks teilt dieser wiederum mit dem voyeuristischen Blick, ein Hinweis auf die Funktion der Fotografie als Instrument der Schau-lust.<sup>477</sup>

Eine Besonderheit des aus dem Verborgenen gerichteten Blicks mit dem Ziel der Überwachung und Kontrolle stellen die mittlerweile zahllos verbreiteten Überwachungskameras im öffentlichen Raum dar, die zu einer massiven Durchdringung von Privatsphäre und Öffentlichkeit führen.

*„Surveillance is not only more accurate and scientific but more common. Not limited to government use, cameras are now found in malls, in banks, in middle-class apartment buildings, and on street corners, photographing traffic-light violators. The United States-Mexico border is monitored by infrared video.“*<sup>478</sup>

Eine Vielzahl der im öffentlichen Raum angebrachten Überwachungskameras arbeiten mit dem Medium des Videos und stellen im Kontext meiner Arbeit daher einen Sonderfall dar. Charakteristisch für den spezifischen Blick der Überwachungskameras ist, dass er sich – anders als der detektivische Blick, der immer ein gerichteter ist – in eine Art Fast-Nichts richtet, da er meistens einen größeren Ausschnitt fixiert. Die Richtung des Blicks erfolgt also in gewisser Weise im Nachhinein, wenn der spätere Betrachter aus der Fülle von Material inhaltlich Relevantes selektiert.<sup>479</sup>

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich aus dem vielfältigen Einsatz fotografischer Techniken in der Kriminalistik drei wesentliche Bereiche herausgegriffen, in denen die dokumentarischen Qualitäten der Fotografie genutzt werden. Zu fragen bleibt nun, in welcher Form die anhand von Tatort-, Verbrecher- und Überwachungsfotografie sichtbar werdende Semantik des Investigativen Eingang in künstlerische Produktionen findet. Welche Funktionen übernimmt das bildsprachliche Repertoire von Beobachtung, Verdacht, Spurensicherung und Beweisführung im Hinblick auf das Dokumentarische bzw. Dokumentalität im Kontext künstlerischer Rezeptionen?

### 6.3 Die investigative Rhetorik im Feld der Kunst

Künstlerische Fotografien,<sup>480</sup> die das Dokumentarische in den letzten Jahrzehnten verstärkt thematisieren, beziehen sich neben der Rezeption von Pressefotografien oftmals auf den kriminalistischen und strafrechtlichen Bereich und belegen, dass dieser beste Voraussetzungen bietet, die Wirkungsmacht der Fotografie als Beweismittel auf ihren Gebrauch und ihre visuelle Rhetorik als Zeuge hin künstlerisch zu befragen.

In der künstlerischen Rezeption kristallisieren sich letztlich drei wesentliche Anwendungsbereiche kriminalistischer Fotografie heraus: die Verbrecherfotografie, die Überwachungs- und die Tatortfotografie. Die meisten fotografischen Sonderverfahren wie beispielsweise Fingerabdruckfotografie, Mikro- und Makrofotografie werden nur selten zum Ausgangspunkt künstlerischer Umsetzungen. Während, wie bereits erwähnt, die Verbrecherfotografie gelegentlich in Ausstellungskontexte integriert wird, aber äußerst selten als Ausgangspunkt künstlerischer Reflexionen fungiert, motivieren die Überwachungs- und Tatortfotografie relativ häufig zu einer weiter reichenden künstlerischen

<sup>478</sup> Phillips, 1997, S. 28.

<sup>479</sup> Ein interessanter Untersuchungsaspekt zur aktuellen Ausprägung öffentlicher Überwachungskameras wäre auch das Verhältnis von Übertragung und Speicherung, denn „(d)as Paradigma der Videoüberwachung scheint mithin das Fotoarchiv tendenziell zu ersetzen – ganz in dem Sinne der zunehmenden Dominanz der Übertragung gegenüber der Speicherung.“ Jens Schröter: Archiv – post/fotografisch, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/archiv\\_post\\_fotografisch](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch) (Zugriff: 28. August 2012), ohne Seitenangabe.

<sup>480</sup> Ich spreche in diesem Zusammenhang von künstlerischen Fotografien oder Auseinandersetzungen im Gegensatz zur kriminalistischen Praxis, weil alle im Folgenden vorgestellten Arbeiten im Kunstkontext rezipiert und verortet werden.



Spurensuche. Allerdings streben die meisten künstlerischen Bearbeitungen im Unterschied zum kriminalistischen Anwendungskontext weniger auf eine dokumentarische Tatort- oder Überwachungsfotografie, als dass sie den Zeugnis- und Beweischarakter von Fotografie befragen und so die mediale Vermittlung von Wirklichkeit voraussetzen. Insofern ist ihr Umgang mit dem Dokumentarischen einer der auf Dokumentalität zielt, da sie die Schnittstelle zwischen der Ausübung von Herrschaft und dokumentarischer Wahrheitsproduktion mitreflektieren.

Eine besonders intensive künstlerische Rezeption hat die kriminalistische Tatortfotografie erfahren. Ausgangspunkt der künstlerischen Umsetzungen mit der Tatortthematik ist meist ein einzelnes Bild, nicht eine Vielzahl von Bildern, wie sie beispielsweise für die kriminalistische Arbeit der Tatorterfassung gefordert würde.

Eine sehr frühe Form der Tatortfotografie<sup>481</sup> findet sich in der zwischen 1940 und 1943 in New York entstandenen ‚Murder-Victim-Serie‘ des Fotografen Weegee. Weegee, dessen Geburtsname Usher Fellig lautete, galt als Sensationsfotograf und Prototyp des gerissenen Bildjournalisten, der regelmäßig den Polizeifunk abhörte, um möglichst früh am Tatort einzutreffen.

*„I would drop into Police Headquarters at around 7:00 p.m. If nothing's stirring and my elbows don't itch – and that's not a gag, it really does itch when something is going to happen – I go on back to my room across from Police Headquarters and go to sleep. At the head of my bed I have a hook-in with the police alarms and fire gongs so that if anything happens while I'm asleep, I'm notified [...]. When I get my pictures I hurry back to Headquarters. There is always a follow-up slip on an accident (or crime) with all the names and details coming in over the teletype. I found out who were injured, where they lived, and on what charges they have been arrested, so that I can caption my pictures correctly. Next I go back to my darkroom and develop my prints. By this time it is around six in the morning and I start out to sell my prints.“*<sup>482</sup>



Abb. 84: Weegee (Arthur H. Fellig): Murder in Hell's Kitchen, 1935–45 und Abb. 85: Weegee (Arthur H. Fellig): The body of a gunman lies facedown on a New York City sidewalk on February 3, 1942, after he was shot dead by an off-duty cop, © ICP/LIASON.

Weegees Fotografien konzentrieren sich ganz auf die Dramatik des Geschehens, in harten Schwarz-Weiß-Kontrasten betonen sie das Spektakuläre, Grausame des Tatorts, von dem nicht nur die Opfer, sondern auch die sensationslüsternen Zuschauer zeugen, die Weegees Fotografien oftmals mit abbilden. Anders als die späteren künstlerischen Rezeptionsweisen der Tatortfotografie zielen Weegees Fotografien auf die (Sensations-) Presse als einen spezifischen Anwendungskontext. In diesem Zusammenhang setzen sie

<sup>481</sup> Die Entstehungszeit von Weegees Fotografien liegt weit vor meinem Untersuchungszeitraum. Dennoch scheint mir ein Einstieg über Weegees frühe Arbeiten geeignet, um die späteren eher dokumentarisch vorgehenden künstlerischen Rezeptionsweisen der investigativen Rhetorik davon abzusetzen.

<sup>482</sup> Weegee, zitiert nach: Rosa Reilly: Free-Lance Cameraman, in: dies.: Popular Photography, December 1937, zitiert nach: <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/> (Zugriff: 25. August 2011).

ganz im Sinne eines Stils des Humanen auf Schockeffekte und eine mit Emotionen affizierte Bildsprache. Erst später wurden Weegees Fotografien auch im Kunstkontext rezipiert und häufig in Ausstellungen präsentiert (Abb. 84 und Abb. 85).

Fotografien, die sich wie diejenigen Weegees massiv auf die Darstellung von Opfern und das Schockierende der Szenerie konzentrieren, finden sich aktuell eher in der Pressefotografie als in Auseinandersetzungen im Kunstkontext. So bedient sich beispielsweise die bereits in einem früheren Kapitel besprochene Fotografie von Hans-Jürgen Burkard, die ein Mordopfer der russischen Mafia zeigt, einer für pressefotografische Opferdarstellungen charakteristischen Formensprache. Im Gegensatz hierzu fallen in aktuelleren, künstlerischen Rezeptionen der investigativen Rhetorik vor allem Bilder in den Blick, die die Typologie der kriminalistischen Tatortfotografie zum Anlass nehmen, nach den Möglichkeiten der Repräsentation zu fragen, ein Geschehen darzustellen, von dem keine sichtbaren Spuren mehr zu sehen sind.

Bezug auf diese Form des Nichtsichtbaren, die gleichzeitig konstitutiv ist für jede Form von Tatortfotografien, die immer auf etwas Abwesendes, ein Ereignis außerhalb der visuellen Grenzen des Bildes, verweisen, nimmt Lewis Baltz mit einer Fotografie aus dem Jahr 1991 (Abb. 86). Die großformatige Farbfotografie ‚11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, CA‘ zeigt eine von wenigen Autos befahrene Straße. Einige Wohnhäuser, Gewerbebetriebe und Werbetafeln säumen die Straße. Diverse Strommasten, Kabelführungen und Laternenpfähle durchziehen die Bildfläche mit einem Geflecht aus horizontalen und vertikalen Linien. Die Fotografie scheint eine alltägliche Straßenszene in einer vermutlich US-amerikanischen Stadt wiederzugeben. Das große Format (127 x 248,9 cm) und der Detailreichtum der Fotografie vermitteln den Eindruck, das Bild lasse kein Detail aus und zeige somit alles, was zu zeigen sei. Doch letztlich konfrontiert uns das Bild mit einem Ereignis, das jenseits seiner visuellen Grenzen liegt, auf das aber der Titel mit seiner genauen Ortsangabe verweist. Baltz' Fotografie nimmt Bezug auf ein zeitnahes Ereignis und zeigt den Ort, an dem 1991 Rodney King von Beamten des Los Angeles Police Department zusammengeschlagen wurde. Die Fotografie entlarvt sich damit als Fotografie eines Tatorts.



Abb. 86: Lewis Baltz: 11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, CA, 1991.

Dieser Tatort des Vergehens an Rodney King wird auch zum Motiv eines ähnlich arbeitenden, das Dokumentarische rezipierenden Fotoprojekts. Im November 1993, also gut zwei Jahre nach dem Vorfall am Foothill Boulevard und zwei Jahre nach der Entstehung von Baltz' Bild, fotografiert der US-amerikanische Fotograf Joel Sternfeld den Ort, an dem Rodney King zusammengeschlagen und schwer verletzt wurde. Im Gegensatz zu Baltz fotografiert Sternfeld den Ort mit dem Blick in die entgegengesetzte Richtung

(Abb. 87). Während Baltz den Blick, der Straßenführung folgend, leicht bergan in den Ort hineinrichtet, blickt der Betrachter von Sternfelds Fotografie in die Weite der hügeligen Landschaft. Der Ort des Verbrechens wirkt bei Baltz durch die fahrenden Autos belebter als die menschenleere Szenerie bei Sternfeld, der noch dazu die Ödnis und Kargheit des Ortes stärker betont, indem fast ein Viertel der Bildfläche von einer neben der Straße liegenden Schotterfläche eingenommen wird.



Abb. 87: Joel Sternfeld: Gegenüber dem Anwesen 11777 Foothill Boulevard, Lake View Terrace, Los Angeles, California, November 1993.

Sternfelds Fotografie ist Teil eines Buches, das der Fotograf 1996 unter dem Titel ‚On this Site‘<sup>483</sup> veröffentlichte. Ähnlich wie es bereits in Baltz’ Fotografie sichtbar wurde, lässt sich auch ‚On this Site‘ als ein Projekt lesen, das den Versuch unternimmt, fotografisch auf Ereignisse zu verweisen, die vor der eigentlichen Bildentstehung liegen. Sternfeld zeigt in seinem Buch Fotografien von öffentlichen Plätzen, Straßenzügen, Grünanlagen, Industriebrachen, leer stehenden Gebäuden, Interieurs, Motels, Industrieanlagen, einem ehemaligen Internierungslager, alles in allem Orte, an denen sich signifikante Ereignisse der Vergangenheit zugetragen haben. Bis auf zwei der 50 im Buch publizierten Fotografien sind alle menschenleer. Mit einer nüchternen, distanzierten Bildsprache, die in den meisten Bildern eine ähnliche Distanz zu der fotografierten Szenerie einhält, zeichnet Sternfeld Porträts der unterschiedlichsten Orte. Eine inhaltliche Korrespondenz der Sujets lässt sich auf den ersten Blick nicht herstellen, zu unterschiedlich scheinen die Orte, geradezu willkürlich ihre Zusammenstellung. Das, was die Fotografien motivisch verbindet, erfährt der Betrachter erst über den Titel des Buches und vor allem über die kurzen Texte, die den einzelnen Bildern beigelegt wurden. Auf der Grundlage archivierter Presseberichte vermitteln die Begleittexte das, was sich an den gezeigten Orten zugetragen hat, und stiften somit den thematischen roten Faden des Buches. Der Betrachter erfährt, dass alle von Sternfeld fotografierten Motive Orte zeigen, die durch ein besonderes, meist gewalttätiges Ereignis in der Vergangenheit geprägt wurden. In den meisten Fällen handelt es sich um Tatorte von Verbrechen, aber auch Orte, die Schauplatz eines Unfalls, einer Katastrophe oder einer unrechtmäßigen Handlung wurden, dokumentiert Sternfeld. Bringt

<sup>483</sup> Die deutsche Ausgabe erschien 1996: Joel Sternfeld, Armin Harris (Hg.): Tatorte – Bilder gegen das Vergessen, München, Paris, London 1996. Der Titel der englischen Originalausgabe lautet: On this Site – Landscape in Memoriam, San Francisco 1996.

man die Texte und Bilder in Verbindung, so überrascht, dass auf keiner der Fotografien delikttypische Spuren oder Zeichen des vorangegangenen Ereignisses erkennbar sind. Die Bilder selbst geben sich genauso wenig wie Lewis Baltz' ‚11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, CA‘ als Tatorte oder Schauplätze der Gewalt zu erkennen. Zu sehen sind vielmehr still und unspektakulär wirkende Bilder, die scheinbar alltägliche Orte und Szenerien zeigen und nicht ahnen lassen, welches Verbrechen, welche Katastrophe sich an diesem Ort zugetragen hat. In einigen der Fotografien gibt es Hinweise, die die zurückliegenden Ereignisse assoziieren. So erinnert beispielsweise der Kranz am Balkon des Motelzimmers 306 an die Ermordung von Martin Luther King (Abb. 88).



Abb. 88: Joel Sternfeld: National Civil Rights Museum, ehemals Lorraine Motel, 450 Mulberry Street, Memphis, Tennessee, August 1993.

Die Fotografie ‚Pensacola Women’s Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993‘ zeigt zwei Gebäude sowie die sie umgebenden Grünanlagen. Die konkrete Funktion oder Nutzung dieser Gebäude geht aus der Fotografie allein nicht hervor. Bildzentral findet sich auf einer gepflegt anmutenden Rasenfläche ein kleines Bäumchen, dessen zarte Äste hellrote Blüten tragen. Am Fuß dieses Baumes auf einer akkurat aus dem Rasen ausgesparten Erdfläche steht ein Blumenstrauß. Es ist eindeutig, dass diese Blumen dort nicht wachsen, sondern offenbar eigens an den Ort gebracht wurden. Die Anwesenheit des Blumenstraußes durchbricht die banal wirkende Szenerie aus Gebäuden, Zuwegung, Straße und Grünanlage und schafft ein Irritationsmoment. Durch den Begleittext erfährt der Betrachter, dass die belanglos wirkende Szenerie drei Jahre zuvor Schauplatz eines Mordes war, als ein militanter Abtreibungsgegner den Arzt David Gunn auf dem Weg zum Hintereingang seiner Klinik mit drei Schüssen in den Rücken tötete, weil er in seiner Klinik Schwangerschaftsabbrüche vornahm. Der Blumenstrauß, der für den Betrachter das Unspektakuläre und Alltägliche der Szenerie zu durchbrechen scheint, markiert nun genau den Ort, an dem Gunn, getroffen von den Schüssen, zusammenbrach (Abb. 89).



Abb. 89: Joel Sternfeld: Pensacola Women's Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993.

Im Gegensatz zu polizeilichen Tatortfotografien liefern Baltz' und Sternfelds Fotografien so gut wie keine Indizien des vergangenen Geschehens. Sie fungieren nicht als eine spurenträchtige Karte, die entziffert werden kann, insofern sich über sichtbare Spuren das vergangene Verbrechen rekonstruieren ließe. Dennoch erhalten die schrecklichen, vielleicht längst vergessenen Ereignisse in den Bildern, die oftmals Jahre nach dem Ereignis, auf das sie sich beziehen, entstanden sind, eine erneute Aktualität. Im Zusammenspiel von Bild und Text, das den Zusammenhang zwischen Tat und Ort herstellt, funktionieren die Arbeiten von Baltz und Sternfeld so als Mittel einer Erinnerungskultur. Denn auch wenn eigentlich keine Spuren der Tat sichtbar sind, die Tat selbst nicht im Sinne einer kriminalistischen Spurensicherung visuell rekonstruier- und dokumentierbar wäre, ist in den Fotografien etwas auf beunruhigende Weise präsent und anwesend. Mit der Information, dass hier an diesem Ort etwas geschehen ist, nähren die Bilder das voyeuristische Begehren des Betrachters, etwas zu erfahren, etwas, für das das Bild ein Zeuge sein könnte. Doch dieses Begehren wird letztlich auf sich selbst zurückgeworfen, von der glatten Oberfläche der Fotografie gleichsam dem Betrachter gespiegelt, der ausgehend von seiner Irritation, dass hier etwas seltsam anwesend und abwesend ist, in letzter Konsequenz immer nur auf sich selbst zurückgeworfen wird. So bezeugt die Fotografie weniger die Tat als das fortwährende Begehren des Betrachters, etwas zu sehen. Die Funktionsweisen dokumentarischer Wahrheitsproduktion werden künstlerisch sichtbar gemacht, indem sie das Vermeintliche eines solchen Ansatzes in einer Bildsprache thematisieren, die sich zwar stilistisch bestimmter mit der Dokumentarfotografie assoziierter Mittel bedient, aber die letztlich dem Betrachter detailgetreu vor Augen führt, dass das eigentliche Ereignis abwesend ist.

Auf die Banalität und Alltäglichkeit von Tatorten und die mediale Vermittlung von Tatorten in der Presse nimmt der Hamburger Fotokünstler Peter Piller mit seiner Serie der ‚Tatorthäuser‘ Bezug. Peter Piller sammelt bereits seit Jahren Bilder aus den Medien, um sie streng thematisch nach Serien gegliedert zu archivieren. Für seine ‚Tatorthäuser‘ entnimmt er kleineren deutschen Tageszeitungen Pressebilder und integriert sie in sein künstlerisches Bildarchiv. Pillers Serie zeigt auf den ersten Blick beliebig ausgewählte, eher nichtssagende Häuser, die nur vereinzelt durch Absperrbänder oder geparkte Polizeiautos Hinweise auf ihren weiteren Bedeutungskontext geben. In ihrer Funktion als Zeichen



konnotieren Objekte wie das Absperrband und Polizeiautos, aber auch nummerierte Spuren oder abgedeckte Körper das scheinbar dokumentarische Bild eines Tatorts. In Pillers Archivsammlung erlangt der Betrachter erst über das Konzept der Serie und deren Titel Gewissheit, dass die auf den Bildern zu sehenden Häuser über die Geschehnisse, die sich in ihnen zugetragen haben, zumindest kurzzeitig ihrer Belanglosigkeit und Anonymität entrissen wurden. Über den Zusammenhang der Tat werden sie zu Tatorten. Bei aller Alltäglichkeit der Fotografien motiviert das Wissen um diese Geschehnisse den Voyeurismus der Betrachter, das Außergewöhnliche im scheinbar Alltäglichen zu entdecken, ohne dass er wirklich etwas entdecken könnte (Abb. 90).

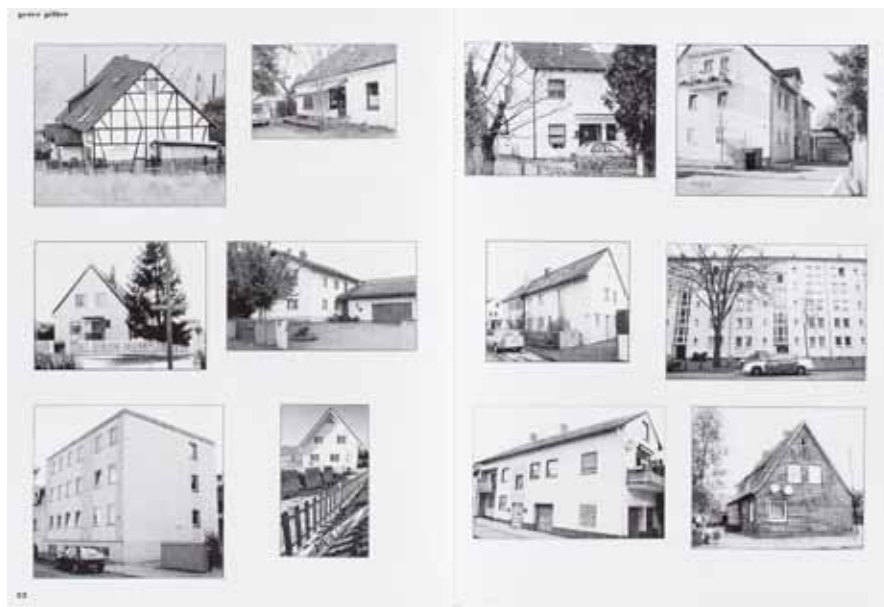


Abb. 90: Peter Piller: Durchsucht und versiegelt, revolver-Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt a. M. 2002.

Tatorte sind Orte, die in erster Linie medial vermittelt wahrgenommen werden. Es handelt sich um Orte, die wir alle zu kennen meinen, die wir aber kurz nach der Tat selbst nur im Ausnahmefall betreten haben. Im Gegensatz zu den an einer polizeilichen Ermittlungsarbeit Beteiligten nehmen die meisten Menschen Tatortbilder in erster Linie in der Medienberichterstattung wahr. Peter Piller nimmt mit seiner Serie der ‚Tatorthäuser‘ auf diesen Umstand Bezug, da er seine Tatortbilder den lokalen Medien entnimmt. Insofern setzen sich Pillers Bilder auch weniger mit der Bedeutung der Tatortfotografien in der kriminalistischen Ermittlungsarbeit auseinander als mit deren medialer Verfasstheit. Die Mehrzahl der Menschen begegnet Tatorten als Teil einer Bilderkette, das heißt in medialisierter Form. Infolge der Dynamik medialisierter Prozesse erscheinen die Tatorte in Peter Pillers Archivsammlung letztlich eher als Resultat, weniger als Ausgangspunkt, einer polizeilichen Spurensicherung. Über seine mediale Erfassung konstituiert sich der Tatort nämlich als ein Ort, der von seinen Bildern nicht mehr zu trennen ist. Er wird zu einem

*„von Fotos und Filmen überwachsenen Punkt in der Wirklichkeit, wo sich die Phantasien bündeln. Die Projektionen und die Bilder stellen die ‚Tat‘ in ihrer ganzen Gewichtigkeit erst her“.*<sup>484</sup>

484 Zitat von Ruedi Widmer, in: Thomas Demand: Den Tatort bauen. Ein Interview von Ruedi Widmer, in: Camera Austria International 66 (1999), S. 10–16, hier S. 10.

Insofern leben die Bilder der ‚Tatorthäuser‘ in erster Linie von genau diesen Projektionen und Erwartungen der Bildbetrachter, die das konkrete Bild, das sie sehen, im Kontext der Typologie von Tatortbildern, die ihnen als ein Teil ihres Bildgedächtnisses gegenwärtig sind, lesen. Ausgehend vom kulturell tradierten Wissen um die möglichen Taten, die die bekannten bildsprachlichen Schemata der ‚Tatorthäuser‘ evozieren, kann der Betrachter die Alltäglichkeit, Banalität und Hässlichkeit der fotografierten Häuser gleichsam sublimieren. Doch das, was er tatsächlich sieht, bleibt immer nur das Haus, genau wie bei Baltz und Sternfeld nicht die dort stattgefundene Tat, auf die in Pillers Sammlung noch nicht einmal textlich verwiesen wird. Anders als bei Baltz und Sternfeld sind hier die Bilder ohne die Begleittexte, die sie im Medienzusammenhang sicherlich noch getragen haben, ihrem Kontext entrissen. Bei Piller gibt es kein Zusammenspiel mehr von Text und Bild, das einen konkreten Bedeutungskontext herleiten ließe. Das, was die Fotografien zu sehen geben, die Lage und die Architektur des Hauses, scheint beliebig. Jede Fotografie eines Tatorthauses könnte für eine beliebige Tat stehen. Insofern gelangt der Betrachter in seiner Rezeption immer nur zu anderen Bildern, zu anderen Fotografien von Tatorthäusern, die ihm als Teil seines kulturellen und medialen Bildgedächtnisses ohnehin bekannt sind und die Peter Piller über das Konzept der Serie ebenfalls sichtbar macht. Gerade das Serielle der Sammlung führt letztlich von der eigentlichen Tat immer weiter weg, weil im Betrachtungsprozess die Differenzen der einzelnen Bilder, wie zum Beispiel die unterschiedlichen Architekturen der Häuser, die Assoziationen an konkrete Tatzusammenhänge eher überlagern.

Eine „fotografische Dokumentation über Orte, an denen Morde geschahen“,<sup>485</sup> nennt das Künstlerduo p.t.t.red<sup>486</sup> seine Fotoarbeit ‚m-mord im öffentlichen raum‘ (Abb. 91). Dem Künstlerduo, das sich aus den Künstlern Stefan Micheel und Hans ‚Hs‘ Winkler zusammensetzte und das von 1988 bis 2001 zusammenarbeitete, ging es in erster Linie um den kalkulierten künstlerischen Eingriff in städtische Räume. Mit dem Begriff der ‚Stadt-rauminstallation‘ beschrieben sie selber ihre unterschiedlichen Aktionen, Interventionen und Installationen an verschiedenen Orten. Für die Arbeit ‚m-mord im öffentlichen raum‘, die sie 1993/94 in New York und Berlin realisierten,<sup>487</sup> recherchierten die beiden Künstler in Bibliotheken, Zeitungsarchiven und Pressestellen der Polizei Orte, an denen Morde im öffentlichen Raum begangen worden waren. Mit weißer Farbe markierten sie mit dem Buchstaben M die Tatorte im Straßenbild und dokumentierten die Orte anschließend mit einer Sofortbildkamera. Der für die Markierungen gewählte Buchstabe M assoziiert selbstverständlich die Morde, die sich an den entsprechenden Orten zugetragen haben sollen, und erinnert darüber hinaus über den Titel der Arbeit ‚m-mord im öffentlichen raum‘ an den berühmten 1931 gedrehten Film von Fritz Lang ‚M – Eine Stadt sucht einen Mörder‘. Für ihre Aktion markierten p.t.t.red jeweils 77 Tatorte in New York und Berlin und fertigte davon 144 Fotografien an.<sup>488</sup>

485 Ausst.-Kat.: GEWALT/geschäfte, hg. von NGBK/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994, S. 10f.

486 Der Name p.t.t.red, unter dem das Künstlerduo firmierte, fungiert als Abkürzung für ‚paint the town red‘. Weitere Infos zu den Aktionen der Künstler finden sich unter: <http://www.pttred.de/> (Zugriff: 24. August 2011).

487 Ursprünglich war auch eine Fortsetzung der Aktion in Sarajevo geplant.

488 Diese Zahlen entnehme ich der Homepage <http://www.pttred.de/>. Welche Orte scheinbar nicht fotografiert wurden oder ob es sich um einen bewussten oder unbewussten Rechen- oder Schreibfehler handelt, ist mir nicht bekannt. Für meine Untersuchung waren mir nur die 54 Polaroidaufnahmen zugänglich, die im Katalog der NGBK veröffentlicht wurden, so wie die Bilder, die auf der Homepage des Duos zu finden sind. Vgl. NGBK/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1994, sowie: <http://www.pttred.de/> (Zugriff: 24. August 2011).



Abb. 91: p.t.t.red: m-mord im öffentlichen Raum, 1993/94.

Der Polaroidtechnik entsprechend, zeichnen sich die Bilder durch eine flüchtige Ästhetik aus. Die Fotografien zeigen zum Teil extrem kleine Ausschnitte, sind stark angeschnitten, sodass sie wenig über die Tatorte und deren Umgebung vermitteln. Bis auf wenige Ausnahmen, in denen ortsspezifische Merkmale wie zum Beispiel ein gelbes Taxi auftreten, lassen sich sogar die in New York und Berlin entstandenen Bilder kaum voneinander unterscheiden oder konkret einer der beiden Städte zuordnen. Mit ihren roh und ungeglättet erscheinenden Bildausschnitten vermitteln die Fotografien den Eindruck absoluter Kunstlosigkeit. Die Unschärfen, die komplette Lichtführung, die zum Teil großen Schlagschatten, die große Teile der Bildfläche verdecken, erinnern an Amateuraufnahmen. Mit der Entscheidung für eine solche Form des bildsprachlichen ‚low tech‘ thematisieren p.t.t.red ein Weniger an kontrollierter Inszenierung und treten damit scheinbar als Autoren der Bilder in den Hintergrund. Das Zurücktreten der Autoren hinter eine mit dem Eindruck des Zufälligen spekulierende Ästhetik entpuppt sich jedoch als bewusste Strategie, die Wahrhaftigkeit der Aufnahmen evident zu machen, sie zu authentifizieren.

Doch die scheinbare Authentizität und Unmittelbarkeit, die eine Nähe zu den Tatorten und den entsprechenden Mordgeschehen evozieren könnten, bezeugen letztlich nichts als die tatsächliche Existenz eines kleinen Ausschnitts einer alltäglichen Straßenszenerie und darüber hinaus den bewusst gewählten Dilettantismus der fotografischen Aufnahmen. Über die Morde selbst erfahren die Betrachter nichts, nicht einmal, ob diese tatsächlich dort stattgefunden haben. Das Fehlen jeglicher Bildunterschriften unterstützt dies noch, sodass der Kontext zum ursprünglichen Tatgeschehen in dieser Arbeit komplett getilgt wird.

Während die im kriminalistischen Kontext angewandte Fotografie – bezogen auf Tatorte handelt es sich dabei vor allem um von der Kriminalpolizei erstellte Fotografien – eine „deskriptiv-dokumentarische[...] Methodik“<sup>489</sup> anstrebt, um so die „linear-sukzessive Lektüre des strafrechtlichen Terrains“<sup>490</sup> zu ermöglichen, unterlaufen die meisten im Kunstkontext verorteten Fotografien, die sich der Tatortthematik nähern, gerade diese Methode. Die vorgestellten Arbeiten zeichnen sich in erster Linie dadurch aus, dass sie

489 Vgl. Karallus, 2001, S. 136.

490 Ebd.

die Gewalt und Dramatik verbrecherischer Szenerien unterwandern, indem sie einen Aufnahmezeitpunkt lange nach der eigentlichen Tat wählen, den Fokus auf einen Ort richten, der von allen Spuren des Verbrechens befreit scheint, oder indem sie den Tatort vom eigentlichen Verbrechen dekontextualisieren. Stattdessen zeigen die künstlerischen Adaptionen der kriminalistischen Gebrauchsweisen eine detailreiche Ästhetik oder wie bei Peter Piller oder p.t.t.red eine umfassende Sammlung. Dabei vermitteln sie, alle auf ihre Weise den Eindruck, die Bilder ließen kein Detail aus und zeigten alles, was zu zeigen sei. Sie rekurren damit auf eine dokumentarische Herangehensweise, die auf eine exakte, detailgetreue Erfassung der Wirklichkeit zielt. Doch diese wird letztlich durchbrochen, da es nichts zu entdecken gibt, was die Tat wirklich erhellt oder rekonstruiert, eine linear-sukzessive Lektüre wird also in letzter Konsequenz ad absurdum geführt. Die künstlerischen Arbeiten greifen damit ein Charakteristikum der kriminalistischen Tatortfotografie auf und lassen dieses gleichsam ins Leere laufen. Auch die kriminalistische Tatortfotografie verweist auf ein Ereignis, das im konkreten Bild unsichtbar ist, denn seine eigentliche Wirkungsmacht entwickelt der Tatort erst durch die Tat, weshalb er in einer Ambivalenz von Banalität und Grauen verharret. Der Tatort im Anschluss an Foucault als Heterotopie gelesen verweist in den künstlerischen Arbeiten jedoch nicht mehr auf ein konkretes Ereignis, das außerhalb seiner selbst und vor dem Entstehungsmoment der Fotografie liegt, sondern der konkrete Verweiszusammenhang zwischen Fotografie und Ereignis ist aufgehoben, ein Kombinieren der Spuren, das das Ereignis rekonstruieren und damit lesbar macht, unmöglich geworden.

Auch wenn historische Verbrecherfotografien wiederholt Eingang in Ausstellungskontexte gefunden haben, sind sie doch selten, wie ich bereits weiter oben beschrieben habe, Ausgangspunkt für künstlerische Auseinandersetzungen. Eine Ausnahme bildet die seit 2000 entstandene Arbeit ‚The Innocents‘ von Taryn Simon, die gleichsam eine Durchkreuzung von Tatort- und Verbrecherfotografien markiert. Motivation für Simons Arbeit war eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Visuellen für die Polizeiarbeit und der damit einhergehenden Funktion der Fotografie als Augenzeuge. „At issue is the question of photography’s function as a credible eyewitness and arbiter of justice.“<sup>491</sup> Im Vorwort ihres 2003 erschienenen Buches schreibt Simon selbst: „I began to investigate photography’s role in the criminal justice system.“<sup>492</sup>

Im Auftrag des ‚New York Times Magazine‘ fotografierte Taryn Simon im Sommer 2000 unschuldig Verurteilte, die später auf der Grundlage der mittlerweile verbreiteten und ausgereiften DNA-Analyse freigesprochen wurden. Der Auftrag des ‚New York Times Magazine‘ inspirierte Simon dazu, eine umfassende Serie solcher unschuldig Verurteilter zu erstellen, was letztlich in die Publikation des Fotobuchs ‚The Innocents‘ und zwei begleitende Ausstellungen mündete.<sup>493</sup> In Interviews und Porträtfotografien versucht Simon, die Geschichten dieser Menschen zu erzählen. Als Orte für die Porträtaufnahmen wählt Simon Orte, die eine besondere Relevanz für die Verurteilung hatten. So führt sie die unschuldig Verurteilten nach ihrem Freispruch an Orte zurück, die Teil der juristischen Beweiskette waren, wie beispielsweise der Tatort, der Ort der fälschlichen Identifikation, der Ort der Verhaftung oder auch der Ort des Alibis. Simon schafft so ein Setting für eine Form inszenierter Fotografie, in der sie die Typologie der Verbrecherporträts mit Fotografien von Orten zusammenführt, die entweder die Typologie der Tatortfotografie aufgreifen oder zumindest für das Verbrechen bedeutsame Orte<sup>494</sup> zeigen und diese in einem Bild zusammenführen.

491 Diese Aussage findet sich auf Taryn Simons eigener Homepage zu dem Projekt ‚The Innocents‘. Vgl. [http://www.tarynsimon.com/works\\_innocents.php](http://www.tarynsimon.com/works_innocents.php) (Zugriff: 30. August 2011).

492 Taryn Simon: *The Innocents, Photographs and Interviews* by Taryn Simon, Commentary by Peter Neufeld and Barry Scheck, New York 2003, S. 6.

493 Ebd. Eine der begleitenden Ausstellungen wurden vom P.S.1 Contemporary Art Center, New York, organisiert und die andere von Umbrage Editions und The Innocence Project.

494 Wenige Porträts durchbrechen diese Anordnung und zeigen die Verurteilten an Orten, die keinen direkten Bezug zum Verbrechen aufweisen, so z. B. das von Earl Washington oder von A. B. Butler, der beispielsweise an seinem Arbeitsplatz gezeigt wird.

Wie eine Versuchsanordnung wirken ihre Fotografien, die ‚Verbrecher‘ zeigen, die mittlerweile als unschuldig rehabilitiert wurden, also gar keine Verbrecher mehr sind, und diese in der zeitlichen Differenz, also oftmals Jahre nach dem Verbrechen, an einen Ort des Verbrechens zurückbringen. Gerade in Bezug auf die Tatorte wird Simons Vorgehen, das ich in Abgrenzung zu einem dokumentarischen Vorgehen als inszenatorische Versuchsanordnung lesen möchte, besonders deutlich, führt es doch die unschuldig Verurteilten an einen Ort zurück, an dem sie niemals vorher waren.

Beispielhaft möchte ich aus den 43 im Buch veröffentlichten Fotografien eine auswählen und genauer beschreiben (Abb. 92). Taryn Simon gliedert ihr Buch, indem sie jeweils auf einer Doppelseite einen konkreten Fall in Text und Bild schildert. Hierbei ist rechtsseitig, von einem weißen Rahmen umgeben, das Porträt zu sehen, während die linke Seite in einer Überschrift den Namen des Porträtierten, den dargestellten Ort sowie die Strafe, einige Details zum Verbrechen und gegebenenfalls zur Aufnahmetechnik nennt. Im Weiteren folgen zwei Textteile, eine kurze Darstellung des Verbrechens und der Beweisführung sowie ein längeres Zitat des unschuldig Verurteilten.



Abb. 92: Taryn Simon: Eduardo Velazquez, The Innocents, 2003.

Auf der Seite 44/45 wird der Fall von Eduardo Velazquez aufgerollt, der 1988 für die Vergewaltigung an einer jungen Frau verurteilt wurde. Taryn Simons Porträt zeigt Eduardo Velazquez am Tatort, der gleichzeitig zum Ort der fälschlichen Identifikation wurde. Velazquez' Porträt lässt die Typologie der Close-up-Verbrecherporträts, die den Delinquenten frontal und im Profil vor neutralem Hintergrund zeigen, weit hinter sich. Simons Bild wurde in der Dunkelheit aufgenommen. In der rechten Bildhälfte sieht man Velazquez auf einem gepflasterten, von Schnee gesäumten Weg stehen. Im Hintergrund sind zwei im rechten Winkel verlaufende Straßen, Wohnhäuser und parkende Autos zu erkennen. Mit einer demonstrativen Geste hält Velazquez in seiner rechten Hand einen als Taschenlampe zu identifizierenden Gegenstand. Er streckt den Arm im rechten Winkel nach oben. Die komplette Szenerie ist nur spärlich beleuchtet. Im Hintergrund erzeugen mehrere Haus- und Straßenlaternen eine nur lückenhafte Beleuchtung. Von rechts fällt Licht auf den im Mittelgrund befindlichen Fußweg, einen Pfeiler im Vordergrund und die Gestalt von Velazquez. Am auffälligsten ist jedoch der stark gerichtete Lichtkegel,



der Velazquez' Gesicht seitlich beleuchtet und der von der Taschenlampe herrührt, die er in seiner Hand hält. Die komplette Beleuchtungsszenerie erinnert an ein Bühnengeschehen. Die Textebene offenbart, dass eine Taschenlampe bei Velazquez' Identifizierung eine entscheidende Rolle gespielt hat. Nachdem Velazquez einige Blocks weiter entfernt festgenommen wurde, weil die über Polizeifunk verbreitete Täterbeschreibung auf ihn zu passen schien, wurde er für eine Identifizierung durch das Opfer an den Tatort gebracht. Aus dem Gebäude heraus richtete die junge Frau ihren Blick auf den draußen stehenden Velazquez, während ein Polizist Velazquez' Gesicht mit einer Taschenlampe beleuchtete. Obwohl die junge Frau erst noch unsicher war, ob es sich bei Velazquez um den Täter handelte, schien die Vermutung, nachdem sie seine Stimme gehört und seine Handschuhe untersucht hatte, bestätigt. Versuche Velazquez', sein Alibi zu beweisen, scheiterten, er wurde in allen Anklagepunkten schuldig gesprochen und blieb für 13 Jahre im Gefängnis.

In Taryn Simons Fotografie machen gerade das bühnenhafte Setting am Originalschauplatz und der Einsatz der Taschenlampe ihr künstlerisches und inszenatorisches Vorgehen sichtbar. Sie strebt keine fotojournalistische Erzählform an, sondern inszeniert die Geschichte der unschuldig Verurteilten über fragmentarische Momente und Versatzstücke oder Requisiten. Als solche fungieren beispielsweise die fotografierten Orte, die einen Bezug zur Geschichte herstellen. In Velazquez' Porträt wird die ursprüngliche Beleuchtungssituation am Ort der Identifizierung, die sich als ein zentrales Moment der Beweisführung entpuppt, wie ein Zitat aufgenommen und erinnert. Nur die Bedingungen sind in der sehr viel später entstandenen Fotografie komplett verändert, weil Velazquez sich selbst beleuchtet, sozusagen selbst sichtbar macht.

Simons kalkuliertes Vorgehen, ihre Entscheidung für eine inszenierte Fotografie, entfernt sich vom dokumentarischen Anspruch, wie er im Kontext der kriminalistischen Fotografie Verwendung fände, und dennoch zeigt sie möglicherweise viel mehr, weil sie, wie am Beispiel von Velazquez' Porträt deutlich wird, die Bedingungen der Sichtbarkeiten gleichsam einsehbar macht. Der Betrachter der Fotografie sieht im Licht der Taschenlampe Velazquez' Gesicht und gleichzeitig ahnt er, wie leicht bei einer solchen punktuellen Beleuchtung und aus einer Entfernung heraus eine Verwechslung möglich wäre, oder zumindest, wie wenig Sicherheit der alleinige Augenschein bieten mag.

Eine der Hauptursachen für die Fehlurteile, deren Geschichten Simon aufrollt, liegt in einer fälschlichen Identifikation. Oftmals bildete gerade fotografisches Beweismaterial hierfür die Grundlage.

*„The primary cause of wrongful conviction is mistaken identification. A victim or eyewitness identifies a suspected perpetrator through law enforcement's use of photographs and lineups. These identifications rely on the assumption of precise visual memory. But through exposure to composite sketches, mugshots, Polaroids, and lineups, eyewitness memory can change. Police officers and prosecutors influence memory – both unintentionally and intentionally – through the ways in which they conduct the identification process. They can shape, and even generate, what comes to be known as eyewitness testimony.“*<sup>495</sup>

Mit ihrer Arbeit hinterfragt Simon die Beweiskraft der Fotografie und des Augenscheins als Teil der kriminalistischen Ermittlungsarbeit. Sie führt die Brüchigkeit und Fehlerhaftigkeit eines Systems vor Augen, das auf die Zeugenschaft der Fotografie setzt, ohne die Spezifika und Grenzen dieses Mediums zu reflektieren.

<sup>495</sup> Taryn Simon, zitiert nach *The Innocents*, 2003, S. 9.

*„In the history of these cases, photography offered the criminal justice system a tool that transformed innocent citizens into criminals. Photographs assisted officers in obtaining eyewitness identifications and aided prosecutors in securing convictions.“*<sup>496</sup>

Die Möglichkeit der Fehldeutung oder des Missverständnisses, die dem Medium der Fotografie immanent ist, lässt Simon die grundsätzliche Bedeutung der Kontextualisierung von Fotografien hervorheben. Aus diesem Grund konfrontiert sie ihre eigenen Fotografien mit Interviews und begleitenden Texten.

*„The high stakes of the criminal justice system underscore the importance of a photographic image’s history and context. The photographs in this book [The Innocents; K. F.] rely upon supporting materials – captions, case profiles and interviews – in an effort to construct a more adequate account of these cases. This project stresses the cost of ignoring the limitations of photography and minimizing the context in which photographic images are presented.“*<sup>497</sup>

Simon betont, dass die Zeugenschaft von Beweismitteln niemals absolut gesetzt werden und unabhängig von einem Kontext beurteilt werden sollte.

*„Evidence does not exist in a closed system. Like photography, it cannot exist apart from its context, or outside of the modes by which it circulates.“*<sup>498</sup>

Simon wählt ein von Texten eingerahmtes fotografisches Medium, um die scheinbare fotografische Gewissheit infrage zu stellen, auf deren Überzeugungskraft das US-amerikanische Rechtssystem nach wie vor setzt. Durch das Wiederaufrollen der Fälle macht sie sichtbar, wie anfällig dieses System tatsächlich ist, und erinnert gleichzeitig die Geschichte der unschuldig Verurteilten, macht diese also im Medium der Fotografie und durch begleitende Texte sichtbar. Sie thematisiert damit die Grenzen des Fotografischen im Medium der Fotografie selbst. Dabei gelingt es ihr zu zeigen, wie nah Wahrheit und Fiktion fotografisch beieinanderliegen, nicht nur indem sie die auf Irrtümern basierende Geschichte der Verurteilten aufrollt und zeigt, wie leicht im kriminalistischen Ermittlungsprozess Fiktives zu Wahrem werden kann,<sup>499</sup> sondern auch über eine fotografische Ästhetik, die genau diese Ambivalenz hervorhebt. So changieren ihre Porträts zwischen Wirklichkeitsbild und Inszenierung: Sie zeigen einen realen Ort des Geschehens, zum Beispiel den Tatort, aber sie zeigen ihn Jahre später. Reale Spuren des Verbrechens sind hier nicht mehr zu finden, stattdessen wird der Ort des Verbrechens zum Ort des Porträts. Im Sinne von Simons inszenatorischer Versuchsanordnung erscheinen die fragmentarischen Spuren der Verbrechen, die Hinweise auf die Geschichten der unschuldig Verurteilten wie von Simon ausgelegte, nicht vorgefundene Spuren. Ihre Fotografien funktionieren, wie am Beispiel der Taschenlampe im Porträt von Velazquez gezeigt, als eine Art künstlerisch erstellte, spurenträchtige Karte, die Hinweise auf die Geschichte der Verurteilten gibt.

Simons Arbeit stellt jedoch nicht nur die auf Fotografien oder Augenzeugenschaft basierende Beweisführung, sondern letztlich das US-amerikanische Rechtssystem weiter reichend infrage. So legen mehrere Interviews offen, dass Beweise für die Unschuld der Angeklagten vorlagen, wie beispielsweise die Bestätigung für ein Alibi bei A. B. Butler oder das Beweisverfahren im Fall von Troy Webb, der beim Lesen seines Vorverurteilungsreports auf Unstimmigkeiten stieß, diese jedoch nicht mehr klären konnte, da die Frist für das Vorlegen neuer Beweise bereits abgelaufen war.

<sup>496</sup> [http://www.tarynsimon.com/works\\_innocents.php](http://www.tarynsimon.com/works_innocents.php) (Zugriff: 22. Juli 2012).

<sup>497</sup> Taryn Simon, zitiert nach *The Innocents*, 2003, S. 7.

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> „Photographs in the criminal justice system, and elsewhere, can turn fiction into fact.“ Taryn Simon, zitiert nach *The Innocents*, 2003, S. 7.

Die künstlerischen Rezeptionen der Überwachungskamerakultur sind zahlreich, nicht zuletzt im Bereich der interaktiven Medienproduktion auf ästhetisch-künstlerischer Basis, wie sie beispielsweise das Festival der Transmediale regelmäßig versammelt.<sup>500</sup>

Beispielhaft für eine vorrangig fotografische Umsetzung des Themas möchte ich Michael Wolfs Arbeit ‚Paris Street View‘ kurz vorstellen.<sup>501</sup> Mit ‚Paris Street View‘ greift der 1954 geborene Fotograf auf das digitale visuelle Archiv der Firma Google zurück, deren gerade in Deutschland höchst umstrittenes Projekt den Nutzern von Google Street View die virtuelle Navigation durch eine stetig wachsende Zahl von Städten und Orten ermöglicht. Mit der Idee der Erstellung eines gigantischen visuellen Archivs zielt Google auf marktwirtschaftliche Interessen und dennoch ist die Idee der Erstellung eines visuellen Archivs des ‚mapping the world‘ nicht neu, wenn man an Bildpolitiken wie die der Farm Security Administration denkt oder auch an Ansätze wie Eugène Atgets umfassende Dokumentation von Paris.

*„In creating Street View, Google is doing more than assembling a series of photographs. Each of its images contains a discrete slice of space and time. In order to assemble its photographic maps, Google is stitching together slices of space and time to form a seamless photographic tapestry of our world.“*<sup>502</sup>

Wolf nutzt das von Google angelegte, digitale visuelle Archiv, wählt aus ihm Bilder und Szenen aus und adaptiert sie für seine künstlerische Arbeit.<sup>503</sup> Er schafft damit eine neue Art von ‚street photography‘, nicht nur weil Wolfs Sujets ebenfalls das zufällig Gefundene, Alltägliche des Lebens im öffentlichen Raum fokussieren, sondern auch über seine spezifische Herangehensweise. Denn der klassische Straßenfotograf funktioniert ein bisschen wie ein Sammler, der seine Motive eher findet, als dass er sie inszeniert. Die Momente des Zufalls und der Suche spielen also in der ‚street photography‘ eine Rolle, ebenso wie auch für Wolf der Zufall konstitutiv ist für seine Suche im virtuellen, dreidimensionalen Straßenatlas von Google Street View. Einen zentralen Unterschied der beiden Verfahren markiert die Tatsache, dass die Bilder von Google Street View rein technisch generiert sind, da sie die Wahl des Fotografen bezogen auf Moment, Ausschnitt und andere technische Details ausblenden zugunsten des reinen Automatismus der Kamera – gewährleistet durch eine auf das Autodach montierte Überwachungskamera, die entsprechend ihrer Programmierung im Sekundentakt Bilder generiert.

Diese von einer automatischen Kamera im urbanen Raum erstellten Bilder, Resultate eines aus dem Verborgenen gerichteten Blicks, nutzt Michael Wolf als Rohmaterial seiner eigenen Fotografien. Er selbst betont, dass sich seine künstlerische Adaption nicht auf ein Auswählen der Bilder reduzieren lässt. Er begreift sein Verfahren vielmehr als ein fotografisches.

<sup>500</sup> Vgl. [www.transmediale.de](http://www.transmediale.de) (Zugriff: 1. Februar 2012) Zum Thema der künstlerischen Rezeption von Überwachungskameras hat vor allem die transmediale 05 verschiedene Positionen versammelt, u. a. die Arbeiten der Kanadierin Michelle Teran mit ihrer Straßenperformance ‚Life: A User’s Manual‘, Marko Peljhan von der slowenischen Gruppe Makrolab und Thomas Köner mit seiner Videoinstallation ‚Suburbs of the Void‘. Auch Dough Halls Arbeit ‚Neighborhood. Watch‘ von 1995 greift die Überwachungsthematik auf, indem sie auf die heute in vielen wohlhabenderen Vierteln durchaus verbreitete Form freiwilliger Selbstüberwachung durch installierte Überwachungskameras verweist.

<sup>501</sup> Es gibt verschiedene Künstler, die sich mit dem Phänomen ‚Google Street View‘ auseinandergesetzt haben. Beispielhaft sei u. a. auch Aaron Hobson genannt, der Street-View-Aufnahmen aus entlegenen Gegenden der Welt in Panorama-Bilder verwandelt, indem er Screenshots zu einem Panoramaformat zusammenfügt. Vgl. <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,799124,00.html> (Zugriff: 1. Februar 2012). Zu nennen sind auch Jon Rafman und Doug Rickard. Vgl. <http://9-eyes.com/> und <http://www.americansuburb.com/> (Zugriff: 10. Februar 2012). Alle drei unterscheiden sich in ihrer Arbeit jedoch massiv von Wolf, da sie stärker auf größere Bildausschnitte setzen und die pixelige Ästhetik fehlt. Jon Rafman beispielsweise macht mit der Abbildung des Google-Street-View-Tools sichtbar, dass er den kompletten Computerscreen zeigt, und bildet dadurch in seiner Arbeit stärker ab, wie Google selbst vorgeht, als dass er die Archivbilder als Rohmaterial seines eigenen Verfahrens nutzt. Zu nennen wäre auch Viktoria Binshtoks Arbeit ‚World of Details‘, in der sie Bildern, die sie dem Google-Street-View-Archiv entnimmt, eine zweite Bildebene, bestehend aus vor Ort aufgenommenen Detailansichten der jeweiligen Umgebung, gegenüberstellt.

<sup>502</sup> Marc Feusel: Towards a New Street Photography, in: foam 22 (2010), S. 52–54, hier S. 53.

<sup>503</sup> Sein eigenes Vorgehen beschreibt Wolf folgendermaßen: „Jeden Tag saß ich vier bis sechs Stunden am Computer und suchte Straße für Straße nach spannenden, überraschenden Details ab: zufällige Spiegelungen von Menschen in einem Schaufenster, Menschen hinter Autoscheiben, Passanten, die zufällig durchs Bild liefen – ich kam mir vor wie in Antonionis ‚Blow up.‘“ Michael Wolf, zitiert nach Magdalena Kröner: Masse und Macht. Interview mit dem Fotografen Michael Wolf, [artnet.de](http://www.artnet.de), 19. Januar 2011, <http://www.artnet.de/magazine/interview-mit-dem-fotografen-michael-wolf/> (Zugriff: 10. Februar 2012).

*„Wolf refers to the process of making these images as shooting and his online journeys through the streets of Paris, searching for moments to be photographed, are analogous with those of a street photographer pacing the streets of a city. The world of Street View may be more imitated than our reality, but still offers an infinite set of visual possibilities for a photographer to explore.“*<sup>504</sup>

Als Straßenfotograf der digitalen Welt ersetzt Michael Wolf, unterwegs auf den Straßen von Google Street View, seine Kamera mit dem digitalen Werkzeug, über das er seinen spezifischen Bildausschnitt wählt, den er dann wiederum fotografiert. Charakteristisch für seine Herangehensweise sind dabei die extremen Anschnitte, die zum Teil nur einzelne Elemente fokussieren wie beispielsweise die von Google, mit dem Ziel der Unkenntlichmachung, digital ausradierten Gesichter oder die FY-Gesten der FY-Serie. Durch Bildung bestimmter Kategorien ordnet Wolf seine visuellen Fundstücke verschiedenen Typologien zu, die er zu einzelnen Serien komponiert, wodurch er letztlich sein eigenes Archiv schafft.<sup>505</sup>

Man kann Wolfs künstlerisches Verfahren als einen produktiven Umgang mit dem kollektiven Bildgedächtnis lesen. Wohl kaum eine Stadt wurde so häufig fotografiert wie Paris, kaum ein Motiv scheint nicht einen fotografischen Vorgänger zu zitieren. Der Wirkungsmacht dieses kulturellen Gedächtnisses entzieht sich Wolf, indem er auf Bilder zurückgreift, die eine im Sekundentakt programmierte automatische Überwachungskamera erstellt hat. Damit rekurriert er auf eine subjektlose, technische Bildproduktion, die ein objektives Bild zu garantieren scheint. Er wählt die automatisch generierten Bilder aber nur, um im nächsten Schritt über sein künstlerisches Verfahren, seine spezifische Auswahl eines Motivs und eines Bildausschnitts, wieder auf das Reservoir an kollektiv gespeicherten Bildern zurückzugreifen und ikonografische Muster in der pixeligen Ästhetik von Google Street View wieder aufleben zu lassen. Beispielhaft sei hier ein Motiv von 2009 genannt, das, aus leichter Vogelperspektive aufgenommen, bildzentral ein sich küssendes Paar zeigt (Abb. 93). Das eng umschlungene Paar steht inmitten von Passanten auf einem gepflasterten Weg oder Platz, Details des Ortes sind nicht erkennbar. Die linke untere Bildecke wird fast vollständig von einem jungen Mann eingenommen, der das Paar gerade passiert zu haben scheint und im Begriff ist, sich eine Zigarette anzuzünden. In der oberen rechten Bildhälfte ist ein Mann in einem grauen Anzug und hellem Hemd zu erkennen, der im linken Arm ein Bündel Papiere oder Zeitungen trägt. Der extreme Anschnitt der Fotografie gibt seinen Kopf nicht zu erkennen. Ebenfalls im Anschnitt sind am oberen Bildrand weitere Passanten zu erkennen, auf die aber nur durch fünf sichtbare Beinpaare verwiesen wird. Die Anschnitte geben der Fotografie den Anschein einer flüchtigen Momentaufnahme, wofür das autorlose Verfahren der Google-Street-View-Kamera ohnehin steht, die in diesem Fall aber ebenso Resultat der wolfschen Adaption ist.

Motivisch zitiert Michael Wolf mit diesem Bild seiner Serie Robert Doisneaus berühmte Fotografie ‚Le Baiser de l’Hôtel de Ville‘, die der Fotograf 1950 im Rahmen eines Auftrags für das US-Magazin ‚Life‘ zum Thema ‚Die Verliebten von Paris‘ erstellte. Charakteristisch für Bilder, die einen ikonischen Status erlangen, ist meist ihre spezifische Rezeptions- und Publikationsgeschichte, über die sie dauerhaft institutionell verankert werden und die für ihre ritualisierte Verwendung stehen. Über den ursprünglichen Publikationskontext hinaus wurde Doisneaus Bild immer wieder veröffentlicht, hunderttausendfach auf Postkarten und Postern verbreitet und schließlich, vom ursprünglichen Kontext entbunden, zum entzeitlichten und symbolhaften Ausdruck der Liebe und Paris als Stadt der

<sup>504</sup> Feusel, 2010, S. 53.

<sup>505</sup> Titel dieser Serien sind u. a.: ‚Street View: A Series of Unfortunate Events‘, ‚FY Street View‘, ‚Street View Installation Photos‘ und ‚Street View Portraits‘.

Liebe.<sup>506</sup> Mit seinem ikonografischen Zitat des Bildes von Doisneau macht Wolf letztlich die Wirksamkeit und Allgegenwart der tief in unserem visuellen Gedächtnis verankerten Bildmuster sichtbar.



Abb. 93: Michael Wolf: Paris Street View, 2009.

Besonders augenfällig ist die extreme Pixeligkeit der wolfschen Bilder, die für einen Fotografen, der viele seiner vorherigen Projekte mit einer Großformatkamera realisiert hat, überraschend ist. Zudem ist die Pixeligkeit nicht Teil der eigentlichen Street-View-Ästhetik. Vorrangig ist sie ein Resultat des wolfschen Verfahrens, das die Bilder, die er vom Computermonitor abfotografiert, in großformatige Prints umsetzt. Letztlich durchbricht sie das Tableauhafte der einheitlichen fotografischen Bildoberfläche und macht so die mediale Verfasstheit des Bildes sichtbar. Bezogen auf das Zitieren ikonografischer Bildmuster und fotografischer Bildikonen befördert Wolf mit einer solchen Ästhetik und dem mit ihr einhergehenden Angriff auf die intakte Bildoberfläche eine Entidealisierung dieser Ikonen.

Für das Verhältnis von Fotografie, Kriminalistik und künstlerischer Umsetzung lässt sich Michael Wolfs Arbeit als ein Versuch lesen, eine Spielart der fotografisch-investigativen Rhetorik in den künstlerischen Diskurs zu transponieren, indem er zum einen das visuelle Vokabular der Überwachungskameras aufgreift und zum anderen über seine Arbeit mit dem digitalen Archiv derselben die mediale Verfasstheit ikonografischer Muster herausstellt.

Bisher habe ich beispielhaft für die künstlerische Rezeption kriminalistischer Fotografien einige Arbeiten vorgestellt, die die drei zentralen Anwendungsbereiche der Fotografie im Kontext der Kriminalistik, die Verbrecherfotografie, die Überwachungs- und die Tatortfotografie, künstlerisch aufgreifen, um die Funktion der Fotografie als Beweismittel auf ihren Gebrauch und ihre visuelle Rhetorik als Zeuge hin künstlerisch zu

506 Zur Herausbildung und Funktion von Bildikonen vgl. u. a. David D. Perlmutter: *Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crisis*, Westport/Connecticut, London 1998, und Reinhold Viehoff: *Programmierte Bilder. Gedanken zur ritualisierten Zirkelstruktur von Wahrnehmung und Inszenierung durch Bild(schirm)medien*, in: Ludwig Fischer (Hg.): *Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen*, Konstanz 2005, S. 113–131.



befragen. Im Folgenden werde ich am Beispiel der Arbeiten Thomas Demands und Sophie Calles intensiver herauszuarbeiten suchen, inwiefern diese künstlerischen Bezugnahmen die Methoden und Repräsentationsweisen der Kriminalistik aufnehmen, befragen und gegebenenfalls weiterentwickeln.

## 6.4 Detektivgeschichten

### 6.4.1 Sophie Calles ‚The Shadow‘

Beim Betrachten von Sophie Calles 1981 entstandener Arbeit ‚The Shadow‘<sup>507</sup> sieht sich der Ausstellungsbesucher mit einer Kombination aus Bild- und Textelementen konfrontiert, die tableauartig angeordnet werden. Grundlage der Arbeit ist eine für Sophie Calles künstlerische Arbeiten charakteristische Versuchsanordnung, für die in diesem Fall Calles Mutter auf ihren Wunsch hin eine Privatdetektei beauftragte, Calle zu folgen, ihre alltäglichen Aktivitäten zu protokollieren und ihre „Existenz durch Fotos zu beweisen“.<sup>508</sup> Im Folgenden werde ich zuerst den fotografischen Teil der Arbeit ‚The Shadow‘ analysieren, um dann in einem weiteren Schritt auf die zugehörigen Texte einzugehen und schließlich das Zusammenspiel beider vor dem Hintergrund der spezifischen künstlerischen Rezeption dokumentarischer und kriminalistischer Semantiken zu reflektieren. Gerade für Calles Arbeit wird sich das Zusammenspiel aus Texten und Fotografien als besonders bedeutsam erweisen, wie sie auch selber immer wieder betont hat:

*„Ich hatte schon immer ein schlechtes Gedächtnis und deshalb habe ich automatisch Notizen gemacht. In meinen Augen war es nie entweder Literatur oder Fotografie. Eher so etwas wie ein Protokoll, Erinnerungen, Spuren. Später fiel mir auf, dass meine Texte sich nicht selbst genügten und dass dasselbe für meine Fotografien galt, denn ich war keine Fotografin und wollte es im eigentlichen Sinn nie werden. Außer bei den Gräbern gab es immer diese Verbindung zwischen dem Bedürfnis zu schreiben und dem Bedürfnis zu fotografieren.“<sup>509</sup>*

Der fotografische Teil der Arbeit zeigt vorrangig Straßenszenarien, aber auch einige Innenansichten von öffentlich zugänglichen Gebäuden, wie beispielsweise einem Museum. Relativ schnell realisiert der Betrachter, dass es sich nicht um Fotografien handelt, die vorrangig dem Genre der ‚street photography‘ zuzuordnen wären, sondern dass Ziel und Fokus dieser Bilder eine bestimmte Person zu sein scheint, die immer wieder in den Bildern, häufig bildzentral, auftaucht. Unschärfen, Verwischungen, grobes Korn und geringe Kontraste dominieren die Schwarz-Weiß-Ästhetik der Fotografien. Es entsteht der Eindruck des Flüchtigen und Momenthaften. Die meisten Fotografien wurden aus relativ großer Distanz, offenkundig mit einem Teleobjektiv, aufgenommen. So sieht man auf fast allen Bildern eine Frau mit einem dunklen, langen Mantel und einer hellen, über der Schulter getragenen Tasche im Stadtbild von Paris.<sup>510</sup>

Ein Ensemble aus fünf Bildern, zwei Quer- und drei Hochformaten, zeigt die weibliche Person beispielsweise aus einer größeren Entfernung in einer Totale, in Rückenansicht oder von der Seite, wie sie durch einen Park geht, den der begleitende Text als Jardin du Luxembourg identifiziert. Diese fünf Bilder sind alle Variationen des gleichen motivischen Grundmusters. Sie geben ausschnittshaft eine Parkszenarie zu erkennen, die

<sup>507</sup> Sophie Calles Arbeit ‚The Shadow‘ existiert in mehreren Fassungen. Ich beziehe mich auf die im Ausstellungskatalog ‚Sophie Calles. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen‘ wiedergegebene Fassung der Ausstellungsversion von 1981, bestehend aus 29 Fotografien (Silbergelatine auf Baryt), einem C-Print und zwölf Texten. Die deutsche Übersetzung des Textes folgt der in der Publikation ‚Double Game‘, London 1999, unter dem Titel ‚The Detective‘ veröffentlichten Fassung und wurde von Siegrid Mengeling vorgenommen. Vgl. Ausst.-Kat.: Sophie Calles. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002.

<sup>508</sup> Schube, 2002, S. 7.

<sup>509</sup> Sophie Calles: „Ich hasse Interviews“, ein Gespräch mit Fabian Stech anlässlich der Verleihung des Spectrum Preises für Fotografie 2002, in: Kunstforum International 162 (2002), S. 210–225, hier S. 219.

<sup>510</sup> Relativ schnell legen die Bilder die Vermutung nahe, dass es sich um eine größere französische Stadt handelt, Außen- und Innenansichten des Louvre verifizieren den fotografierten Ort als Paris. Die weibliche Figur in den Fotografien wird über den Textkontext als die Künstlerin Sophie Calle zu erkennen gegeben.

Bäume tragen Blätter, die Reflexionen des Lichts lassen auf einen sonnigen Tag schließen. Die Person ist auf jeder der fünf Fotografien alleine und nicht in Interaktion mit anderen Personen zu sehen (Abb. 94).

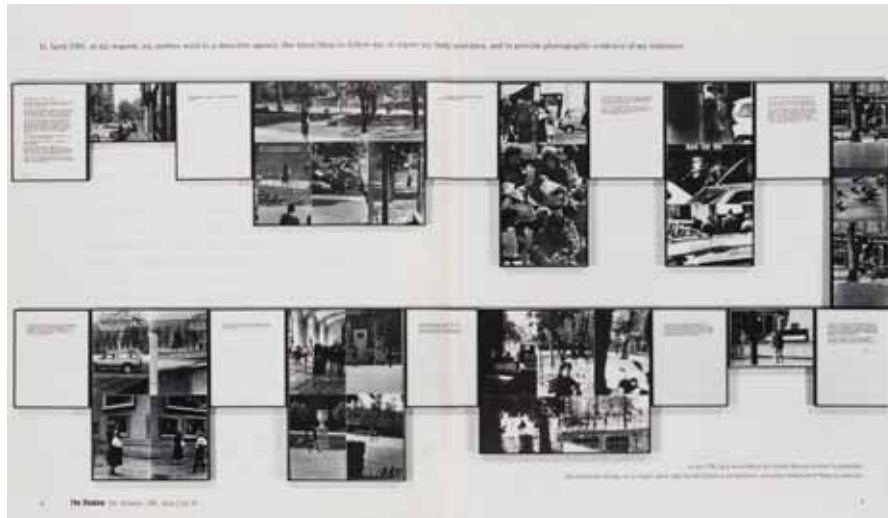


Abb. 94: Sophie Calle: Der Schatten, 1981, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus: 19 Fotografien, 1 C-Print, 1 Text, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, im Besitz der Künstlerin.

Anhand der Silhouette der weiblichen Figur, ihrer Kleidung entsteht der Eindruck, dass in jedem Bild die gleiche Person zu sehen sei, was der Text bestätigt. Bei der Größe der Entfernung, der partiellen Unschärfe der Fotografien könnte aber auch eine ähnlich gekleidete Frau für die in den vorangegangenen Bildern gezeigte gehalten werden. Speziell eine der Fotografien fällt hierbei ins Auge (Abb. 95), auf der die weibliche Figur im dunklen Mantel mit heller Tasche mit weit ausholendem Schritt zu sehen ist. Der Blick auf die Figur wird durch die Blätter eines Zweiges im Vordergrund so eingeschränkt, dass ihr Kopf komplett verdeckt ist und eine exakte Identifizierung der Person unmöglich wird. Das Ensemble der fünf Fotografien führt beispielhaft die Arbeit Calles vor. Sie zeigt, wie die fotografierte Person zum Blickfang wird, ohne dass die Bilder etwas wirklich Aufsehererregendes zeigen würden. Das Geschehen scheint alltäglich, geradezu banal, die Person ist kaum zu identifizieren und dennoch erweckt die spezifische Ästhetik der Bilder den Anschein, als müsse es etwas zu entdecken geben.

Woran liegt das? Die fotografische Ästhetik, die Verwischungen, die Grobkörnigkeit, die geringen Kontraste und der Eindruck von flüchtigen, aus großer Entfernung aufgenommenen Momentaufnahmen rekurrieren auf Strategien des Dokumentarischen, die den Topos der fotografischen Augenzeugenschaft aufrufen. Die Fotografien vermitteln, dass sie aus der Ferne, von einem scheinbar unbeobachtet gebliebenen Fotografen aufgenommen wurden, der Zeuge verschiedener, offenbar ‚fotowürdiger‘ Momente wurde. Die Blickkonstellation weckt Assoziationen an eine fotografische Schlüssellochperspektive, die eine „Gleichzeitigkeit von Einsicht in und Abstand von der Außenwelt“<sup>511</sup> ermöglicht, mit der eine Scheidung des Blickpaares von Sehen und Gesehenwerden einhergeht. Vor dem Hintergrund dieser spezifischen fotografischen Blickkonstellation erhalten die Fotografien der scheinbar banal wirkenden Szenerien insofern eine Bedeutung, als sie offenbar Zeugnis von einer Beobachtungs- oder Überwachungssituation ablegen. Calle entwickelt damit auch ein Spannungsverhältnis von Banalität und Geheimnis. Eine Überwachungsperspektive spielt immer auf ein scheinbar sehenswertes, eventuell auch aufregendes und geheimnisvolles Geschehen an und vermittelt den Eindruck, dass es eine Motivation für die fotografische Verfolgung geben müsste, die der Betrachter in den

<sup>511</sup> Karallus, 2002, S. 156.

Bildern aufspüren könne. Als ein Teil der künstlerischen Arbeit ‚The Shadow‘ assoziieren die Fotografien, die neben wenigen Detailansichten wie zum Beispiel pickenden Tauben vor allem die eine Person in unterschiedlichen Situationen zeigen, eine Art Überwachungssituation und fotografische Verfolgung. Diese Assoziation bestätigen, wie wir später sehen werden, die Textebenen.



Abb. 95: Sophie Calle: Der Schatten, 1981, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus: 19 Fotografien, 1 C-Print, 1 Text, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, im Besitz der Künstlerin (Ausschnitt).

Andere Fotografien zeigen die weibliche Person aus größerer Nähe und lassen sie über den Textkontext hinaus unsicher als die Künstlerin Sophie Calle erkennen. So sieht man Calle beispielsweise mit einem Begleiter in einem Café sitzen. Auch hier vermittelt sich die Idee des unbeobachteten Beobachters, da Calle und ihr Begleiter keine Verbindung zum Fotografieren aufnehmen und in keiner Weise ersichtlich wird, dass sie wahrnehmen würden, in diesem Moment fotografiert zu werden.

Die Ebene der Fotografien, die sich, wie gezeigt, als Ausdruck einer Beobachtungssituation lesen lässt, wird in Sophie Calles Arbeit von drei weiteren Beobachtungsebenen in textlicher Form ergänzt. Mit der ersten Textebene gibt Sophie Calle ihre eigene Wahrnehmung der Situation in tagebuchartiger Form wieder. Einen weiteren Teil der Arbeit stellt der Report des beobachtenden Detektivs vom Donnerstag, den 16. April 1981, dar, der die von ihm gelieferten Fotografien ergänzt. Ein kürzerer, dritter Text gibt den Bericht eines Freundes Sophie Calles, François M., wieder. Ihn hatte Calle beauftragt, den Menschen zu fotografieren, der sie verfolge. Da sie angeblich nicht wusste, an welchem Tag die Observation tatsächlich stattfinden sollte,<sup>512</sup> hatte sie François M. gebeten, jeden Tag um 17 Uhr vor dem Palais de la Découverte zu warten und jeden zu fotografieren, der sie zu verfolgen schien. Das Ergebnis seiner Beobachtung lieferte ihr François M. in einem kurzen Bericht zusammen mit einigen Fotografien.<sup>513</sup>

<sup>512</sup> Diese Information steht im Widerspruch zu der Tatsache, dass Calle ihrem eigenen Bericht vom 16. April 1981 zufolge bereits vor dem Verlassen ihrer Wohnung weiß, dass draußen ein Privatdetektiv auf sie wartet. Vgl. Schube, 2002, S. 8. Im Gegensatz hierzu: „Ich wusste nicht, an welchem Wochentag die Verfolgung stattfinden würde, also bat ich François M., jeden Tag um 17.00 Uhr vor dem Palais de la Découverte zu warten und jeden zu fotografieren, der mich zu verfolgen schien.“ Vgl. Schube, 2002, S. 13.

<sup>513</sup> Dieser Bericht und die dazugehörigen Fotografien sind nicht Teil der Ausstellungspräsentationen in der Emmanuel Perrotin Gallery in Paris von 2001 und der 1991 in der Galerie Pat Hearn in New York gezeigten Version. Letztere ist wiederum bis auf die letzte Texttafel identisch mit der 2001 in Hannover anlässlich des Spectrum-Preises gezeigten Fassung von ‚The Shadow‘. In meiner Beschreibung des Berichts von François M. beziehe ich mich auf die Publikationen: Ausst.-Kat.: Sophie Calle: M’as-tu vue, hg. von Christine Macel, Centre Pompidou, Paris (19. November 2003 bis 15. März 2004), München, Berlin, London, New York 2003, S. 110, und Schube, 2002, S. 13.

Die Vielzahl der Beobachtungsebenen in fotografischer und textlicher Form setzt ein Spiel mit Perspektivwechseln in Gang, die eine eindimensionale, um Eindeutigkeit bemühte Sicht auf die Verfolgungssituation und den von Sophie Calle verbrachten Tag durchkreuzen. Diese Perspektivwechsel entziehen sich letztlich einer von der Kriminalistik angestrebten „deskriptiv-dokumentarische[n] Methodik“ als Voraussetzung einer „linear-sukzessive[n] Lektüre“.<sup>514</sup>

Calles tagebuchartige Notizen über den 16. April 1981 sind in der ersten Person verfasst und liefern eine Erzählung, in der sich Fakten und persönliche Gedanken abwechseln. Ihr Bericht setzt um 10 Uhr morgens ein und endet in den frühen Morgenstunden des nächsten Tages, kurz bevor sie im Hotelbett eines Mannes einschläft. Gleich zu Beginn ihrer Aufzeichnungen geht Calle auf die Figur des Detektivs ein.

*„Draußen auf der Straße wartet ein Mann auf mich. Er ist Privatdetektiv. Er wird bezahlt, um mir zu folgen. Ich habe ihn engagiert, aber das weiß er nicht.“<sup>515</sup>*

Mit diesen Sätzen durchbricht Calle gleich zum Einstieg die Erwartungen an eine klassische detektivische Überwachungssituation, indem sie zum einen eingesteht, dass sie von der geplanten Überwachung weiß, und zum anderen sich als Auftraggeberin ins Spiel bringt. Somit unterläuft sie die für ein detektivisches Setting charakteristische Grundkonstellation aus observierendem Detektiv und observierter Person. Diese wäre üblicherweise symptomatisch für ein entsprechendes Machtverhältnis, in dem der observierten Person eine passive Rolle zukommen würde. Nachdem Calle den Detektiv im Straßenbild entdeckt hat, weiß sie, wie er aussieht, sie bezieht sich auf ihn, sucht ihn wieder zu entdecken und nimmt aktiv Einfluss auf die Situation. So öffnet sich das Repräsentationsverhältnis ‚Detektiv-Beobachtete‘ und die hierfür charakteristische ‚Einbahnstraßenkommunikation‘ wird aufgebrochen. Calle kehrt die Zielrichtung des Entdeckens und Aufdeckens um und wandelt sie in eine Gegenseitigkeit. Die Gegenseitigkeit des Aufdeckens und Entdeckens wird auch sichtbar, wenn Calle in ihrer Rolle als Observierte wiederholt versucht, den Detektiv im Straßenbild ausfindig zu machen oder sich zumindest seiner Gegenwart zu versichern.<sup>516</sup> Zu ihrer eigenen Motivation für die Arbeit sagt Calle: „Ich ließ mich von einem Detektiv verfolgen, weil ich die Dinge umdrehen wollte.“<sup>517</sup> Ausgehend von dieser Motivation schafft Calle eine Versuchsanordnung, in der sie Beobachtete und Beobachterin, observiertes Objekt und observierendes Subjekt in Personalunion ist.

Calles Aufzeichnungen lassen den Leser an ihrem Tag teilhaben, sie bewegt sich überwiegend im öffentlichen Raum, trifft verschiedene Freunde, sitzt im Café, besucht den Louvre, sieht einen Film im Kino und geht am Ende des Tages auf eine Vernissage und eine anschließende Feier. Oberflächlich betrachtet, verbringt Calle einen ganz normalen, alltäglichen Tag. Doch die Alltäglichkeit wird durch die Art und Weise, in der Calle selbst diesen Tag beschreibt, aufgebrochen. Da Calle weiß, dass sie beobachtet wird, richtet sie ihr Tun massiv auf ihren Beobachter aus. Sie verhält sich anders als sonst und inszeniert diesen Tag für den Detektiv.

So setzt sie sich beispielsweise, als sie ihre Freundin Nathalie M. im Café trifft, an einen anderen Tisch als sonst. „Ich sitze nicht an dem Tisch, an dem wir gewöhnlich sitzen, sondern näher am Fenster [...]“<sup>518</sup> Calle stellt sich in ihrem Verhalten auf die besondere Situation ein und möchte sich leichter beobachtbar machen. Sie versucht diesen Tag nicht

<sup>514</sup> Vgl. Karallus, 2001, S. 136.

<sup>515</sup> Schube, 2002, S. 8.

<sup>516</sup> Beispielhaft seien hier einige Sätze angeführt, die Calles Suche nach dem Detektiv belegen. „Da ist ‚er‘.“ „Ich habe Angst, ‚ihn‘ verloren zu haben.“ „Es gefällt mir, ‚ihm‘ zuzusehen, wie er etwas an der Theke trinkt.“ „Ich sehe seine Silhouette im zweiten Stock.“ Alle Zitate in: Schube, 2002, S. 8.

<sup>517</sup> Calle, 2002, S. 214.

<sup>518</sup> Schube, 2002, S. 8.

nur bewusst im Hinblick auf die Observation zu steuern, sie richtet ihr Tun auch speziell auf die ihr eigentlich unbekannte Person des Detektivs aus, so als wäre er eine Person, deren Interesse und Zuneigung sie gewinnen möchte.

*„Ich will ,ihn‘ die Straßen und Plätze zeigen, die ich liebe. Ich will, dass ,er‘ bei mir ist, wenn ich durch den Luxembourg gehe, wo ich als Kind gespielt habe und im Frühling 1968 meinen ersten Kuss bekam. Ich sehe zu Boden. Ich habe Angst, ,ihn‘ zu sehen.“*<sup>519</sup>

Über die Art und Weise, in der sich Calle auf den Detektiv bezieht, ihr Interesse, ihm Orte ihrer Vergangenheit zu zeigen, imaginiert sie eine besondere Verbundenheit zu seiner Person. So wünscht sie unter anderem, dass der Detektiv Zeuge einer Begegnung mit Bernard F. wird, von dem sie im Alter von neun Jahren überzeugt war, dass er ihr eigentlicher Vater sei. Sie möchte also, dass der Detektiv, der ihr für den einen Tag folgt, Dinge über sie erfährt, die weit über die Zeitspanne dieses Tags hinausreichen und sehr viel umfassender Calles Biografie betreffen.

Es gibt zahlreiche Textpassagen, in denen Calle vom Detektiv spricht, als hätte sie eine Liebesbeziehung mit ihm oder als wäre sie zumindest in ihn verliebt. Sätze wie „Ich lasse mir die Haare für ,ihn‘ frisieren. Um ihm zu gefallen.“<sup>520</sup> evozieren eine eindeutig erotische Konnotation, ähnlich wie das in Anführungsstriche gesetzte ,ihn‘, mit dem sie den Detektiv wiederholt bezeichnet. Auch ihre letzten Gedanken in den frühen Morgenstunden des Folgetages gelten dem Detektiv, obwohl sie sich im Hotelbett eines anderen Mannes befindet, den sie an diesem Abend näher kennengelernt hat.

*„Bevor ich meine Augen schließe, denke ich an ,ihn‘. Ich frage mich, ob er mich mochte, ob er morgen an mich denken wird.“*<sup>521</sup>

Der Text macht deutlich, dass Calle hofft, dass der Detektiv über sein durch Nüchternheit gekennzeichnetes berufliches Auftragsverhältnis hinaus Interesse an ihr gewinnt. Indem sie über den im klassischen detektivischen Setting unbeobachteten Beobachter schreibt wie über einen Geliebten, durchbricht sie den professionellen, neutralen Gestus des Verhältnisses ‚Detektiv-Beobachtete‘. Über die erotischen Konnotationen des calle-schen Textes erzählt ‚The Shadow‘ nicht nur von Verfolgung und Beobachtung, sondern auch von Begehren, Verführung und der Sehnsucht nach dem anderen. Doch Calles Begehren bleibt einseitig. Zumindest legen alle Dokumente und Materialien von Calles Arbeit, die dem Betrachter zugänglich sind, dies nahe. Der Text des Detektivs verweilt im nüchtern berichtenden Stil des Beobachters. Pointiert kommt die Einseitigkeit des Begehrens in der Episode zum Ende der Überwachung zum Ausdruck, als der Detektiv die Observation Calles aufgibt, um offenbar ein Pornokino zu besuchen. Von diesem Besuch erzählt der dritte Text der Arbeit, der von Calles Freund François M. als Ergebnis seiner kurzen Observation des Detektivs verfasst wurde.

*„Um 17:25 Uhr betrat Sophie Calle das Gaumont-Colisée-Kino. Der Mann wartete einen Moment; ich denke, er notierte die Anfangszeiten der Filme. Dann ging er weiter die Straße entlang zum Kino Lord Byron. Dort wurden ‚Emmanuelle‘ und ‚Die Töchter der Madame D.‘ gezeigt [...]. Um 17:30 Uhr ging der Mann ins Kino und das war das Letzte, was ich von ihm gesehen habe.“*<sup>522</sup>

519 Ebd.

520 Ebd.

521 Ebd.

522 Ebd., S. 13 (Hervorhebungen im Original).



An dieser Stelle wird etwas sichtbar, das für die gesamte Arbeit ‚The Shadow‘ charakteristisch, sogar konstitutiv ist, nämlich das Spiel der Dezentrierungen<sup>523</sup> und Sichtweisen, das die Fotografien und die drei verschiedenen Textebenen in Gang setzen. Legt man die Bildstrecke des Detektivs, die Bilder François M.s und vor allem die drei Texte nebeneinander, so wird deutlich, dass jede Darstellungsebene ihre eigene Sicht und ihre eigene Wahrheit erzählt. Vergleicht man Calles Notizen ab 17:25 Uhr mit den Berichten ihres Freundes und des Detektivs, zeigen sich signifikante Differenzen. Während Calle von ihrem Kinobesuch, der Vernissage und den verschiedenen Aktivitäten des Abends erzählt, stimmt der Bericht des Detektivs nur um 17:25 Uhr, als sich Calle vor dem Kino Gaumont-Colisée befindet, noch mit ihren Informationen überein. Doch während Calle ihren eigenen Angaben entsprechend ihren Kinobesuch bereits um 18 Uhr beendet, weiß der Detektiv zu berichten, dass sie nach Ende der Vorstellung um 19:25 Uhr das Kino verlässt, um um 20 Uhr wieder zu Hause einzutreffen. François M.s kurzer Text wiederum legt die Vermutung nahe, dass sich der Detektiv zu dem Zeitpunkt, als Calle das Kino verlässt, im Pornokino befindet und die Observation zu diesem Zeitpunkt bereits abgebrochen hat, auch wenn sein offizieller Bericht über Calles Aktivitäten erst um 20 Uhr vor Calles Haustür endet. Die künstlerische Arbeit ‚The Shadow‘ enttarnt damit die Wahrheit der detektivischen Berichterstattung gleich mehrfach. Zum einen scheinen in der Gegenüberstellung der Aussagen Calles, François M.s und des Detektivs die Ausführungen des Letzteren der Lüge überführt zu werden. Zum anderen stellt Calle mit ihrer Arbeit den dokumentarischen Gestus der detektivischen Arbeit generell infrage. Wie ich weiter oben gezeigt habe, zielt eine detektivische Observation auf die fotografische und textliche Dokumentation der Bewegungen einer zu überwachenden Person, um Beweismittel für den entsprechenden Auftraggeber zu liefern. Speziell der Fotografie wird im Kontext detektivischer Untersuchungen die Fähigkeit zugeschrieben, unanfechtbare, automatisch hergestellte Dokumente zu liefern, die die Fakten exakt wiedergeben.<sup>524</sup> Durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Berichtsebenen in Calles Arbeit wird die Wahrheit der detektivischen Version wenn nicht gar der Lüge, so zumindest der Ungenauigkeit überführt. Doch Bildsprache und Sprachstil des Detektivs erfüllen erst einmal die Erwartungen an eine distanzierte, dokumentarische Beweisaufnahme. Gerade der auf kurze Sätze bauende, neutrale und distanzierte Sprachduktus des Detektivs und die an scheinbar präzise Zeit- und Ortsangaben gekoppelten Beobachtungen suggerieren eine auf Fakten reduzierte Erzählweise. Doch die massiven Differenzen in Calles eigenem Bericht und dem des Detektivs irritieren den Glauben des Lesers an die Verlässlichkeit der scheinbaren Faktizität. So stimmen beispielsweise die Adressen in den Erzählungen von Calle und dem Detektiv nicht exakt überein: Während Calle das Café im Boulevard du Montparnasse 102 betritt, erwähnt der Detektiv das Café gar nicht, sondern weiß nur zu berichten, dass sie das „Haus am Boulevard Montparnasse 100“<sup>525</sup> betritt; auf Sophie Calle wirkt ihre Freundin Nathalie M. „immer so zart“,<sup>526</sup> im Gegensatz hierzu wirkt sie auf den Detektiv „kräftig gebaut“.<sup>527</sup> Die scheinbar präzise und relativ gründlich wirkende Beschreibung des Detektivs enttarnt sich in der Gegenüberstellung mit Calles Bericht als weniger verlässlich, als sie auf den ersten Blick wirkt:

*„Um 11.32 Uhr verlässt die Person das Gebäude in Begleitung einer Freundin, die ungefähr sieben- undzwanzig Jahre alt, 1,65 groß und kräftig gebaut ist. Sie hat lange braune Haare, trägt hellbraune Hosen und einen schwarzen Pulli.“*<sup>528</sup>

<sup>523</sup> Zum Begriff der ‚Dezentrierung‘ vgl. auch Knut Ebeling: Indiz und Intrige. Zur Archäologie des Intimen bei Sophie Calle, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 143–153, hier S. 149.

<sup>524</sup> Vgl. Karallus, 2001, S. 133.

<sup>525</sup> „Um 10.40 Uhr betritt sie das Haus am Boulevard Montparnasse 100.“ Schube, 2002, S. 9. Im Gegensatz dazu Calle: „Um 10:40 Uhr komme ich ins La Coupole, Boulevard du Montparnasse 102, wo ich mit Nathalie M. verabrede bin.“ Schube, 2002, S. 8.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Ebd., S. 9.

<sup>528</sup> Ebd.

Der Vergleich zur Fotoebene fehlt in diesem Fall, da kein Foto von Calle und ihrer Freundin in der Arbeit existiert. Die Merkmale, von denen der nüchtern berichtende, dokumentarische Gestus des Detektivtextes vermeintlich zeugt, erweisen sich letztlich als uneindeutig und ungewiss – ebenso wie sich Calles Versuch, ihr Handeln auf den sie beobachtenden Mann auszurichten und sich ans Fenster zu setzen, als wenig effektiv erweist, zumindest taucht die Cafésituation im Bericht des Detektivs nicht auf. Eine Vielzahl von Belegen für die Differenzen der beiden Texte wäre anzufügen, so kauft Calle Ringelblumen, die sie auf das Grab von Pierre V. legt, der Detektiv spricht von Narzissen und präzisiert die Grabstelle nicht.<sup>529</sup> Die Unterschiede in den beiden Berichten sind passagenweise enorm, beispielsweise wenn der Detektiv Calles Besuch einer Kirche im Hof der Rue d’Ulm 22 erwähnt und Calle erzählt, sie gehe kurz in ihr in der Rue d’Ulm 36 gelegenes Appartement, um einige Unterlagen zu holen.<sup>530</sup>

Zieht man in Betracht, dass die Gesamtpräsentation, Auswahl und Zusammenstellung der Arbeit ‚The Shadow‘ der Autorschaft Sophie Calles unterliegen, wird umso deutlicher, dass die Fragen, wer die ‚Wahrheit‘ spricht und welche Fakten als verlässlich gelten dürfen, letztlich unbeantwortet bleiben müssen. Denn ob eher Calle oder der Detektiv die ‚Wahrheit‘ sagt, lässt sich nicht verifizieren. Die offenkundigen Differenzen in Calles Erzählung zum Bericht des Detektivs könnten auch bewusste Einfügungen Calles und damit Teil ihres kalkulierten Spiels mit dem Verhältnis von Dokument und Fiktion sein, das in ‚The Shadow‘ im Reich des Unentscheidbaren bleibt.

*„Es geht um keine Wirklichkeit, die im Nachhinein rekonstruiert werden könnte. [...] Sophie Calle ist Produzentin von Dokumenten – von Dokumenten wohl gemerkt, die im Nachhinein den Anschein von Fiktionen wie Wahrheit oder Wirklichkeit produzieren können.“<sup>531</sup>*

Calles fotografische und textliche Dokumente führen in letzter Konsequenz die Unzulänglichkeit von Sprache und Bild vor Augen, über Wahrheit zu sprechen. Dies geschieht nicht nur über die widersprüchlichen Erzählungen der verschiedenen Textebenen, sondern auch, indem die Fotografien, die keinen der Texte zu verifizieren vermögen, eine Kommentarbedürftigkeit von Fotografien offenbaren, wenn sie denn eine Eindeutigkeit anstreben sollen. ‚The Shadow‘ verfolgt eine Koppelung aus Bild und Text, die dem Ansatz einer Versprachlichung von Bildern mit dem Ziel, ihre Lesbarkeit zu erhöhen, zuwiderläuft. Um an Roland Barthes anzuknüpfen, würde einem für ein journalistisches Text-Bild-Verhältnis charakteristischen „repressive[n] Wert“ des Textes hinsichtlich der „Freiheit der Signifikate des Bildes“ entgegengesteuert.<sup>532</sup>

Im Spiel der Dezentrierungen und Perspektivwechsel von Texten und Bildern erweisen sich Sophie Calles Dokumente als Pseudodokumente, als Inszenierungen des Dokumentarischen.

#### 6.4.2 ‚20 Years Later‘

Am 16. April 2001, genau 20 Jahre nach der ersten inszenierten Observierung, greift Sophie Calle die Idee der detektivischen Versuchsanordnung wieder auf<sup>533</sup> (Abb. 96, Abb. 97 und Abb. 98). Auftraggeber der Detektei Duluc ist dieses Mal nicht ihre Mutter, die 1981 den Auftrag auf Calles Wunsch hin vergeben hatte, sondern der Galerist Emmanuel Perrotin.

<sup>529</sup> Vgl. ebd., jeweils S. 8 und S. 9.

<sup>530</sup> Vgl. ebd., S. 8 und S. 11.

<sup>531</sup> Ebeling, 2002, S. 145.

<sup>532</sup> Vgl. Kapitel 5.1.2 sowie Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990, S. 35 f.

<sup>533</sup> In meiner Analyse der Texte und Fotografien beziehe ich mich auf die im Ausstellungskatalog ‚Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen‘ wiedergegebene Fassung bestehend aus 32 C-Prints, einer Fotografie (Silbergelatine auf Baryt) und acht Texttafeln, die in dieser Form im Sprengel Museum Hannover und in der Emmanuel Perrotin Gallery in Paris gezeigt wurde. Grundlage meiner textlichen Analyse ist die Übersetzung der französischen Version ‚20 ans après‘ von Susanne Nadolny. Vgl. Schube, 2002, S. 168–175, und Macel, 2003, S. 111–122.

*„Alles ist seine [Emmanuel Perrotins; K. F.] Schuld. Seit Monaten scharwenzelt er um mich herum, er will, dass ich in seine Galerie komme. Ich wehre mich. Mir gefällt meine seit kurzem bestehende berufliche Unabhängigkeit. Er bleibt hartnäckig. [...] Vor drei Tagen hat er mir berichtet, was er sich als Neustes ausgedacht hat. Er hatte den Jahrestag meiner Beschattung, den 16. April 1981, durch einen Detektiv der Agentur Duluc herausgefunden und – was tat er nicht alles, um mich rumzukriegen! – für den 16. April 2001 einen Ermittlungsauftrag erteilt.“*<sup>534</sup>

Diese Passage ist Teil des Berichts von Sophie Calle, in dem sie ihre Erfahrungen mit der Beschattung am 16. April 2001 festhält, und verweist auf ihre ganz andere Motivation 20 Jahre später. Findet 1981 die Beschattung auf ihre eigene Initiative hin statt, willigt sie heute eher leicht genervt ein und fügt sich der Initiative des Galeristen. Eine ähnliche Tonart trifft bereits die einleitende Passage ihres Berichts:

*„Etwas von dieser Geschichte haftet mir immer noch an. Etwa wenn man mich anfährt: ‚Sie haben hoffentlich nicht die Absicht, mir zu folgen!‘ Oder: ‚Sie sind doch die, die sich beschatten lässt.‘“*<sup>535</sup>

Es wird deutlich, dass das öffentliche Bild von Calle stark von ihren frühen künstlerischen Aktionen geprägt ist. Dies spiegelt auch ihr schriftlicher Bericht in ‚20 Years Later‘ wider, der stark resümierend ist. Anders als in dem frühen Textdokument nimmt sie nicht die kurze Taktung und Aufzählung verschiedener Aktivitäten auf, sondern wählt einen eher reflektierenden Schreibduktus, der zahlreiche allgemeinere Überlegungen und Reflexionen anführt, die über die konkrete Beschattungssituation hinausgehen. So fügt sie beispielsweise in der Textstelle, die beschreibt, wie sie ihre Wohnung verlässt, eine Betrachtung über das Verhalten von Ehepaaren ein, deren Bezug zu ihrem eigenen Leben in erster Linie über die Tatsache gegeben ist, dass die diversen Renovierungsmaßnahmen in ihrem Haus eine Lärmbelästigung für sie darstellen.

*„Heute keine Bauarbeiten bei mir im Haus. Die flatterhaften oder überlasteten Ehemänner gleichen ihre Abwesenheit damit aus, dass sie ihren Ehefrauen – wie sie sagen – komfortable Wohnungen einrichten. Ich mache alles ganz neu, um, wenn ich weggehe, ein Haus zu hinterlassen, das mir nicht vorwerfen kann, es vernachlässigt zu haben.“*<sup>536</sup>

Die vielen Vergleiche und Reminiszenzen an die erste Verfolgungssituation vor 20 Jahren in Calles Bericht machen deutlich, dass wesentliches Movens die Wiederholung der Aktion ist und nicht die Versuchsanordnung selbst. So resümiert Calle immer wieder die Situation vor 20 Jahren, wenn sie beispielsweise die Uhrzeit, das Wetter oder auch die Situation in Paris vergleicht: „Die gleiche Uhrzeit wie 1981. Ich erinnere mich an das Wetter, das milder war. Doch heute ist Paris menschenleer.“<sup>537</sup>

Auch in ihren Handlungen bezieht sie sich auf die erste Beschattung, beispielsweise indem sie ihren Tag ähnlich strukturiert, nicht nur indem sie zur gleichen Zeit das Haus verlässt, sondern auch die gleichen Orte besucht: „Ich beginne den Tag wie damals und begebe mich zum Friedhof Montparnasse.“ Eine symbolische Verbindung zu 1981 sucht sie über die Verabredung mit ihrer Mutter herzustellen. „Ich lud noch meine Mutter ein, die, auf meinen Wunsch, die ursprüngliche Beschattung in Auftrag gegeben hatte. Für eine Zeugenaussage. Sie kommt um 14 Uhr.“<sup>538</sup>

<sup>534</sup> Schube, 2002, S. 175.

<sup>535</sup> Ebd., S. 174.

<sup>536</sup> Ebd.

<sup>537</sup> Ebd.

<sup>538</sup> Ebd., S. 175.

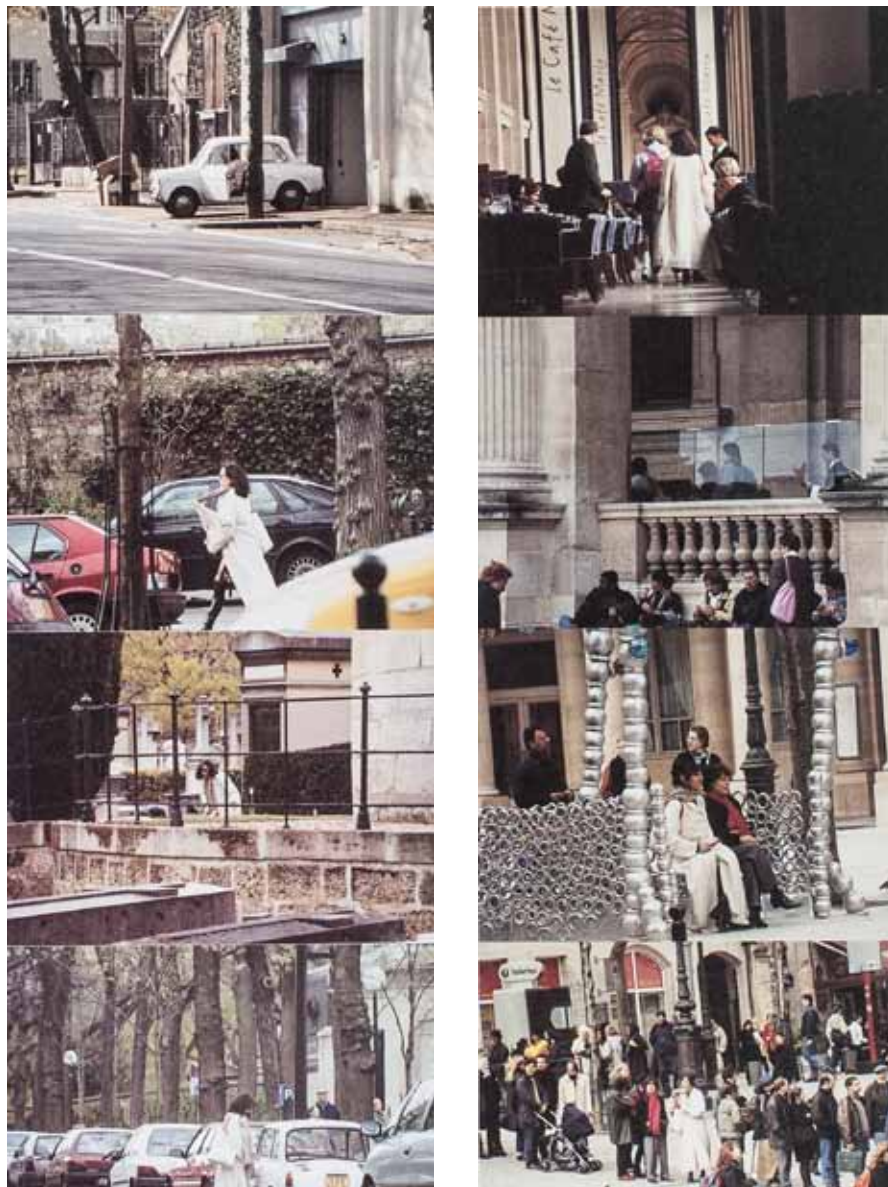
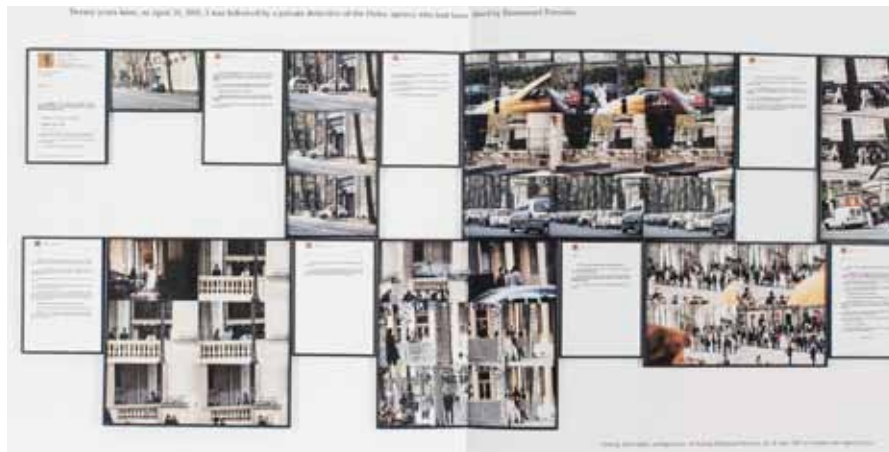


Abb. 96: Sophie Calle: 20 Years Later, 2001, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus 32 C-Prints, 8 Texten, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, Privatbesitz, Abb. 97 und Abb. 98: Sophie Calle: 20 Years Later, 2001, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus 32 C-Prints, 8 Texten, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, Privatbesitz (Ausschnitte).



Stehen in ‚The Shadow‘ das detektivische Setting, das Verhältnis ‚Beobachtete-Beobachtender‘ und die Wandlung der Zielrichtung des Entdeckens und Aufdeckens in eine Gegenseitigkeit im Zentrum der Arbeit, so scheint die Faszination dieses Experiments für Calle in ‚20 Years Later‘ verloren. Ihre Handlungen und Gedanken zielen weniger auf die detektivische Versuchsanordnung und die Bezugnahme auf den Detektiv, die zuvor sogar erotisch konnotiert war, als vielmehr auf eine zuweilen fast lustlose Wiederholung der damaligen Aktivitäten: „Ich gehe in meinen Fußspuren, es gelingt mir nicht, etwas anders zu machen.“<sup>539</sup> Calles Handeln scheint geprägt von Unentschiedenheit, Unmotiviertheit und Unlust an der Beschattung, die sie letztlich sogar die Zusammenarbeit mit der Galerie von Emmanuel Perrotin aufnehmen lässt. „Tatsache ist, dass ich mich aufgrund eines Detektivs, den ich nur flüchtig gesehen habe, an eine Galerie binde, nur damit an diesem Tag noch etwas geschieht.“<sup>540</sup>

Richtet Sophie Calle ihr Tun 1981 speziell auf die ihr eigentlich unbekannte Person des Detektivs, so als wäre er eine Person, deren Interesse und Zuneigung sie gewinnen möchte, sucht sie sich auch 2001 mit Formulierungen wie „mein Detektiv“<sup>541</sup> und „Ich möchte meinem Detektiv den Metro-Eingang zeigen [...]“<sup>542</sup> auf ihn zu beziehen, wodurch sie erneut die klassische Relation ‚beobachtendes Subjekt – observiertes Objekt‘ durchbricht. Unklar bleibt jedoch, welches Ziel diese Bezugnahme tatsächlich anstrebt.

*„Und ich, was mache ich hier, schleppe mich dahin, ohne Ziel, ohne Elan, bei diesem winterlichen Wetter? Warum diese Angst? Weil ich nicht weiß, was ich meinem Detektiv zeigen soll? Weil ich nichts finde, was die zwanzig Jahre, die inzwischen vergangen sind, wirkungsvoll zusammenfasst?“<sup>543</sup>*

Letztlich geht es weniger um ein kalkuliertes Spiel mit der Verfolgung, dem Verhältnis von Dokument und Fiktion als um die Erinnerungen Calles, ihre persönliche Geschichte und darum, was davon zeigens- und berichtenswert wäre.

Calle begreift die Verfolgung als „Repräsentationsübung“: „Ich bin müde. Es ist lange her, dass ich mich einer solchen Repräsentationsübung ausgesetzt habe.“<sup>544</sup>

War sie in ‚The Shadow‘ noch besorgt, den Kontakt zum Detektiv zu verlieren, ist ihr das weniger wichtig: „Soll er sehen, wie er klarkommt. Ein guter Spürhund würde mich finden.“<sup>545</sup> So riskiert sie vor dem Centre Pompidou bewusst die mögliche Unterbrechung der Verfolgung, obwohl sie diesen Ort eigentlich ausgewählt hat, um ihrem Verfolger den Raum zu zeigen, der ihr gewidmet ist. Da Calles Fokus aber vorrangig auf ihrer eigenen Person und Geschichte liegt, richtet sich ihr Interesse offenbar eher auf die Tatsache, dass dieser Raum im Bericht erwähnt wird, als darauf, ihn dem Detektiv tatsächlich zu zeigen. Der Fokus auf die eigene Biografie, der sich in ‚20 Years Later‘ auch auf die Zukunft richtet, wird in der letzten Passage von Calles Bericht besonders prägnant:

*„Ich verabschiede mich nicht von meinem Detektiv. Ich frage mich nicht einmal, ob er da ist, da draußen, oder ob er mich schon längst verlassen hat. Eigentlich ist es mir egal.“<sup>546</sup>*

Während 20 Jahre zuvor Calles letzter Gedanke dem Detektiv und der Frage, ob ihm der Tag mit ihr gefallen hat, galt, ist ihr jetzt seine Anwesenheit egal, denn die zufällige Begegnung mit der Mutter von Bénédicte V. kurz zuvor hat Calles Blick in die Zukunft gelenkt und damit nicht nur ihrem Tag, sondern auch dem Projekt Ziel und Sinn gegeben.

<sup>539</sup> Ebd., S. 174.

<sup>540</sup> Ebd.

<sup>541</sup> Beispielhaft sei an dieser Stelle angeführt: „Ich möchte meinem Detektiv keine dummen Späße bieten.“ Ebd., S. 175, oder auch zu Beginn der Observierung: „Ich wünsche mir, dass der Detektiv mir zusieht, dass er ein gutes Foto gemacht hat.“ Ebd., S. 174.

<sup>542</sup> Ebd.

<sup>543</sup> Ebd., S. 174.

<sup>544</sup> Ebd.

<sup>545</sup> Ebd.

<sup>546</sup> Ebd., S. 175.



Die Geschichte der spurlos verschwundenen Bénédicte V., die Calle bewundert hat und ihren Tagebuchaufzeichnungen zufolge leben wollte wie Calle, stellt eine Verbindung zu Calles eigenem Leben und künstlerischem Arbeiten her und weist über die konkrete Verfolgungssituation des 16. April 2001 hinaus. Das Treffen mit Bénédictes Mutter bringt Calle nicht nur auf die Idee, gegebenenfalls Bénédictes mittlerweile renoviertes Studio zu mieten, sondern ist auch Anlass für ein neues künstlerisches Projekt, das Calle 2003 tatsächlich realisiert.<sup>547</sup>

*„Mein Tag hat einen Sinn bekommen. Als ob all diese Irrwege, diese unfreiwilligen Treffen, diese Suche nach Zeichen sich nur deshalb ineinander gefügt hätten, um mich genau um 18:02 Uhr vor die Nummer 10 der Rue Boutarel zu führen. Ich kann meinem Detektiv nichts mehr bieten. Wen er meine Spur verloren hat, wird er diesen delikaten Moment eines mühsamen Tages verpasst haben.“*<sup>548</sup>

Über die Episode mit Bénédicte V. entzieht sich Calle einem Tagesablauf, den sie als fremdbestimmt erlebt hat – nicht zuletzt hatte sie die wiederholte Versuchsanordnung ja nicht selbst initiiert und sich vorrangig im Muster des Tagesablaufs von vor 20 Jahren gefangen gefühlt. Am Ende des Tages erlangt sie so die Regie über das Geschehen zurück.

Stärker noch als der Text des Detektivs von 1981 erinnert der Detektivbericht von 2001 an eine distanzierte, dokumentarische Beweisaufnahme, wenn er im nüchtern und neutral anmutenden Stil von Calles Aktivitäten berichtet. Die kurzen mit konkreten Uhrzeiten versehenen Notizen zu Calles Tagesablauf haben fast schon Aufzählungscharakter. Nahezu jede Handlung wird mit einer konkreten Uhrzeit und häufig mit exakten Ortsangaben versehen. Den Eindruck einer auf Fakten reduzierten Erzählweise vermitteln auch die detaillierten Personenbeschreibungen wie etwa die von Emmanuel Perrotin und Sophie Calles Mutter:

*„Um 12.40 Uhr gesellt sich ein Mann europäischer Abstammung zu ihr. Er ist ca. 35–40 Jahre alt, 1,75–1,80 m groß, schlank gebaut, hat kurze, dunkle Haare, trägt einen hellgrauen Mantel über einem schwarzen Kapuzen-Sweatshirt und dunkelgraue Hosen. [...] Dort treffen sie eine Frau europäischer Abstammung, zwischen 60 und 70 Jahre alt, ca. 1,65 m groß, mit welligem, kastanienbraunem Haar; sie trägt ein schwarzes Jackett über grauen Hosen.“*<sup>549</sup>

Im Gegensatz zu 1981 lassen sich die präzisen Beschreibungen an den vom Fotograf mitgelieferten Fotografien überprüfen, wobei sich bei der Gegenüberstellung durchaus Lücken in der textlichen Beschreibung des Detektivs ergeben. So überrascht zum Beispiel der Umstand, dass der auffällige rote Schal von Calles Mutter nicht erwähnt wird. Aber grundsätzlich scheinen sich Bild- und Textebene nicht zu widersprechen und anders als in der Arbeit von 1982 ergeben sich keine Widersprüche zwischen dem Bericht des Detektivs und dem Text Calles. Auch wenn der Detektiv phasenweise die Bewachung unterbrechen musste, weil er den Kontakt zu Calle verloren hatte, legt sein Bericht darüber Rechenschaft ab.

Lassen die widersprüchlichen Erzählungen und Perspektivwechsel in der Arbeit ‚The Shadow‘ die Fragen, wer die ‚Wahrheit‘ spricht und welche Fakten als verlässlich gelten dürfen, letztlich unbeantwortet, stellt die Arbeit ‚20 Years Later‘ diese Fragen nicht mit derselben Vehemenz. Umso offenkundiger tritt aber zutage, wie wenig der nüchtern dokumentarische Erzählstil des Detektivs und seine begleitenden Fotografien eine Aussage darüber zu treffen vermögen, was in der Künstlerin offenbar vorgeht. Es wird sichtbar, dass jede Darstellungsebene ihre eigene Sicht und ihre eigene Wahrheit erzählt. Insofern

<sup>547</sup> ‚A Woman Vanishes‘, 2003. Vgl. Macel, 2003, S. 125–136.

<sup>548</sup> Ebd.

<sup>549</sup> Ebd., S. 173.

bleibt auch in ‚20 Years Later‘ die Frage offen, welche Art von Dokumenten der Detektiv in Text und Bild eigentlich liefert und welche Wahrheiten kommuniziert werden.

Vergleicht man die Fotografien in ‚20 Years Later‘ mit denen in ‚The Shadow‘, fällt auf den ersten Blick der Gegensatz von Schwarz-Weiß- und Farbfotografie ins Auge. Dieser Unterschied ist jedoch vermutlich vorrangig der Entwicklung der Fototechnik geschuldet. Auffällig sind auch die stärker sequenzierten Bildfolgen in ‚20 Years Later‘. Wird in ‚The Shadow‘ meist nur ein Motiv pro Situation gezeigt, finden sich in der späteren Arbeit oftmals Bilder, deren Entstehungszeit nur wenige Sekunden auseinanderliegt, sodass die Bildfolgen fast wie eine lückenlose Dokumentation des Geschehens wirken.

Auch in ‚20 Years Later‘ wird deutlich, dass die meisten Fotografien aus relativ großer Distanz, mit einem Teleobjektiv aufgenommen wurden. Klar und deutlich zu erkennen, befindet sich Calle meistens im Bildzentrum. Die wie zufällig wirkende Komposition der Bilder und der oftmals willkürlich erscheinende Bildausschnitt, der zahlreiche Figuren im Anschnitt wiedergibt, verweisen auf eine Ästhetik des Flüchtigen und Momenthaften, deren Hauptanliegen der Fokus auf Calle im Bildzentrum zu sein scheint. Diese ästhetischen Kriterien erweisen sich als Belege für eine Semantik des Detektivischen, der es vorrangig um das Bild als Zeugnis der spezifischen Situation geht. In diesem konkreten Fall zeugen die Fotografien, ähnlich wie schon 1981, von alltäglichen Situationen, die wenig Geheimnisvolles zu entbergen scheinen, und belegen damit vorrangig die Anwesenheit und Existenz Sophie Calles.

Eine besondere Stellung bei der Präsentation beider Arbeiten, der von 1981 und der von 2001, nimmt jeweils eine Fotografie ein, die ein Porträt Sophie Calles zeigt und die in größerem Format in die Ausstellungspräsentation integriert wird. Beide Porträts bedienen sich einer fast identischen Ikonografie, sie zeigen ein Ganzkörperporträt Calles, dessen Format ihr Körper in der Höhe nahezu vollständig ausfüllt. Calles Körper zeichnet sich vor einem neutralen hellen Hintergrund ab und lässt das Bild an eine Studiofotografie erinnern. Auf beiden Bildern ist eine von der linken Bildseite kommende Lichtquelle auszumachen, die Calles Körper als Schatten auf die rechte Bildhälfte projiziert. Das strenge Profil, Calles Haare und die im Schatten liegende, der Lichtquelle abgewandte Gesichtshälfte im Bild von 2001 geben kaum Details von Calles Physiognomie zu erkennen. Während das Porträt von 1981 Calles kompletten Körper im Profil zeigt und sie sich zum linken Bildrand wendet, zeigt sich ihr Körper im Bild von 2001 frontal, aber der Kopf ist wiederum zur Seite, dieses Mal zum rechten Bildrand, gewendet. Auf beiden Bildern trägt Calle die gleiche Kleidung wie in den Fotografien, die der Detektiv während seiner Überwachung angefertigt hat. Die strenge Pose und der neutrale Hintergrund heben die Porträtfotografien eindeutig aus der Ästhetik der Überwachungsbilder heraus. Im Kontext der Gesamtpräsentationen, die Calle in den Ausstellungen vorgenommen hat, finden diese Bilder daher auch einen anderen Ort und werden in Verbindung mit Calles eigenem Text präsentiert. Insofern fügen sie den für ‚The Shadow‘ und ‚20 Years Later‘ charakteristischen verschiedenen Ebenen und Perspektiven eine weitere hinzu. Sie legen die Vermutung nahe, es handle sich um ein Selbstporträt, das den Text Calles um die Ebene der Fotografie ergänzt. Doch letztlich treiben sie die künstlerische Verschleierungstaktik weiter, denn genauso wenig, wie die beiden Porträts von Calles Person etwas zu erkennen geben, sie sich in den Bildern fast eher den Blicken der Betrachter entzieht, vermögen sie als Dokument der Identität ihrer Person etwas auszusagen. Insofern sprechen sie letztlich auch von der Unzulänglichkeit von Bildern, über Wahrheit zu sprechen. In ihren Arbeiten ‚The Shadow‘ und ‚20 Years Later‘ zitiert Sophie Calle die Bildrhetorik des detektivischen Überwachens und Verfolgens, um die Funktionsweise der Fotografie als Instrument des Sichtbarmachens mit jeder weiteren Ebene der Bild- und Textdokumentation ein Stück weit mehr ad absurdum zu führen.

## 6.5 Thomas Demands Tatorte

Während Sophie Calle das kriminalistische Vokabular der detektivischen Verfolgung nutzt, um zu zeigen, dass Fotografie und Text die spezifische Wirklichkeit, die sie scheinbar bezeugen, immer auch erzeugen, setzt auch Thomas Demand die Medialität der Fotografie im Kontext der Kunst ein, um die vordergründige Evidenz des Sichtbaren zu irritieren und die Voraussetzungen und Möglichkeiten des fotografischen Bildes zu verhandeln.

In Demands Fotografien geht es vorrangig um eine Auseinandersetzung mit Orten, die sich über spezifische Ereignisse mit Bedeutung aufgeladen haben. Viele dieser Orte, die Demand zum Thema seiner Bilder macht, waren Schauplätze eines Verbrechens und haben über die Berichterstattung zu dem Verbrechen eine mediale Präsenz erlangt. Ausgangspunkt der komplexen künstlerischen Arbeit Demands sind Pressebilder, die im Zusammenhang mit den spezifischen Ereignissen häufig in fortwährender Wiederholung der gleichen Bilder oder Bildmuster in den Medien auftauchen.

*„Am Anfang steht die Fülle der Bilder, die der Künstler den kollektiven Datenbanken der Massenmedien oder dem mentalen Speicher der Erinnerung entnimmt und die sich immer auf einen durch ein Ereignis markierten Ort beziehen.“<sup>550</sup>*

Kaum ein aktuell arbeitender Künstler ist in seiner Rezeption so stark mit einer Thematisierung der Medienwelt und der Infragestellung der spezifischen Medialität der Fotografie in Verbindung gebracht worden wie Thomas Demand, weshalb es mir fast unerlässlich scheint, mich in dieser Arbeit mit seinen Fotografien auseinanderzusetzen. Diverse Konstanten durchziehen seine Rezeption, die sich in fast schon irritierendem Einverständnis auf das Verhältnis von Modell, Fotografie, Wirklichkeit, Simulation und Illusion festgeschrieben hat. Man ist sich einig: „Demands Fotografien bilden keine Realität der wirklichen Lebenswelt ab.“<sup>551</sup> Die Rede ist vom „Prinzip der visuellen Mimesis“,<sup>552</sup> vom „Trompe-l’œil-Effekt“<sup>553</sup> und von einer „Verkettung von Reproduktionen“.<sup>554</sup> Demands Metier sind die „Attrappen der kollektiven Erinnerung“.<sup>555</sup> „Es geht immer um das Ding, seine Bedeutung und um die Bedeutung seiner Abbildung“,<sup>556</sup> wobei die „sichtbaren Mängel der Illusion [...] den Wahrheitsgehalt, für den die Fotografie bürgen soll“,<sup>557</sup> sabotieren.

Tatsächlich bedient sich Demand in seinen künstlerischen Arbeiten seit Beginn der 90er-Jahre<sup>558</sup> spezifischer Verfahrens- und Konstruktionsweisen, deren Grundmuster er seither beibehalten hat. Auch die Arbeiten aus dem Jahr 2012 wie ‚Vault‘ oder ‚Filiale‘ setzen dieses Verfahren der ‚Verkettung von Reproduktionen‘ fort, und rekurren zudem auf aktuelle Medienereignisse, in diesem Fall auf den Prozess gegen den Kunsthändler Guy Wildenstein sowie die Schließung der Schleckerfilialen in Deutschland. Insofern mag Raimar Stanges provokante Frage, inwiefern „diese Kunst langweilig geworden, zur Karaoke-Version ihrer selbst geronnen“<sup>559</sup> ist, erst einmal berechtigt scheinen.

Ich werde im Folgenden die Spezifik der Arbeiten Thomas Demands herausstellen und zu zeigen versuchen, inwiefern diese über die Wiederholung eines immer gleichen Musters gegebenenfalls hinausweisen. Dabei werde ich vor allem auf solche Arbeiten eingehen, die eine Verbindung kriminalistischer und pressefotografischer Gebrauchsweisen

550 Michael Wetzl: Thomas Demand. Fotografie als Handwerk und Mythologie. Thomas Demands Zeugenschaften, in: Camera Austria International 66 (1999), S. 5–9, hier S. 7.

551 Ebd., S. 5.

552 Ebd., S. 6.

553 Matthias Mühling: Lob der Glätte, in: Texte zur Kunst 46 (2002), S. 113–115, hier S. 113.

554 Andreas Ruby: Memoryscapes, in: Parkett 62 (2001), S. 118–123, hier S. 120.

555 Holger Liebs: Alzheimer formte dieses Bild, in: Süddeutsche Zeitung, 25. Oktober 2002, S. 13.

556 Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series, Number 10 – Thomas Demand, Köln 2007, S. 40 f.

557 Liebs, 2002, S. 13.

558 Die Arbeit ‚Flügel‘ von 1993 gilt als die erste bekannt gewordene Arbeit, die auf diese Technik zurückgeht.

559 Raimar Stange: Zum künstlerischen Werk von Thomas Demand. Von der Schärfe der Unschärfe, in: artnet.de, 12. Juni 2007, <http://www.artnet.de/magazine/zum-kuenstlerischen-werk-von-thomas-demand> (Zugriff: 8. August 2012), ohne Seitenangabe.

der Fotografie im Kontext seiner Kunst aufgreifen.<sup>560</sup> Wie ich darlegen werde, stellt sich der Verweis auf kriminalistische Gebrauchsweisen der Fotografie vor allem über den Topos der Tatortfotografie her. In meiner Untersuchung möchte ich mich bewusst intensiv mit einzelnen Arbeiten auseinandersetzen, um deren spezifische Funktionsweisen herauszustellen. Ich möchte dabei der Gefahr entgehen, in einem allgemeinen Konstatieren, es handle sich bei Demands Fotografien um Reflexionen des fotografischen Wirklichkeitsanspruches, den Blick auf Details und Unterschiede der einzelnen Arbeiten zu verstellen.

### 6.5.1 Tatort Badewanne



Abb. 99: Thomas Demand: Badezimmer, 1997, C-Print/Diasec.

(Abb. 99) Leicht von oben, so als ob eine stehende Person nach unten blickt, fällt der Blick auf eine mit Wasser gefüllte Badewanne. Der Bildausschnitt ist relativ eng gehalten. Man erkennt die Ecke des Raumes, in dem sich die Badewanne befindet. Die Badewanne ist im Anschnitt zu sehen und füllt nahezu die gesamte rechte Bildhälfte aus. Der Blick in die Wanne selbst wird weitgehend vom Faltenwurf eines weißen Badezimmervorhangs verdeckt. Zu erkennen ist nur ein kleiner dreieckiger Ausschnitt des Badewanneninneren, der zeigt, dass die Wanne etwa zu zwei Dritteln mit Wasser gefüllt ist. Das Wasser wirkt nicht klar, sondern zeigt vermutlich Seifenreste. Demand selbst beschreibt den Eindruck, dass das Badewasser bereits benutzt wurde.

*„Dann ist da auch das Badewasser, das wie ein altes Badewasser aussieht. Es hat so etwas wie: ‚Das Geschehnis ist vorbei.‘ Sie haben das Gefühl: Hier war jemand.“<sup>561</sup>*

Die Farbigkeit des Wassers nimmt die Farbe der quadratischen Wand- und Bodenfliesen auf, deren dunkles Blaugrün bzw. Petrol nahezu die gesamte Bildfläche dominiert. Die Fliesen sind quadratisch und die weißen Fugen korrespondieren nicht nur mit der Farbe des Wanneninneren, des Vorhangs und der Badematte, sondern geben dem Bild durch die Reihung der quadratischen Formen ein klares Raster. Dieses klare geometrische Raster, das einen Großteil der Bildfläche einnimmt, prägt die Bildwahrnehmung

<sup>560</sup> Über Thomas Demands künstlerisches Verfahren, das eine Verbindung kriminalistischer und pressefotografischer Gebrauchsweisen herstellt, ergibt sich eine Verbindung zu Kapitel 5, speziell zu Kapitel 5.2.

<sup>561</sup> Demand, 1999, S. 11.

und vermittelt eine kühle und klare Ästhetik. Ein Irritationsmoment ergibt sich über den spezifischen Betrachterstandpunkt, von dem aus sich der Raumausschnitt vermittelt, da dieser bedingt, dass das Bild keinen exakten rechten Winkel zu sehen gibt.<sup>562</sup>

Das Bild wird von wenigen Farben bestimmt und wirkt fast farbreduziert. Neben dem erwähnten Weiß und Petrol finden sich nur noch das dunkle Braun der offen stehenden, in den Raum hineinragenden Tür sowie eine schwarze Farbfläche, die in der Türöffnung zu erkennen ist und die den Blick aus dem Raum heraus andeutet und zugleich verstellt. Der Raum ist menschenleer und dennoch gibt es diverse Spuren, die auf eine, wenn auch zeitlich zurückliegende, menschliche Gegenwart hinzudeuten scheinen. Neben dem von Thomas Demand selbst bereits erwähnten Badewasser, das die Vorstellung weckt, hier könnte jemand gebadet haben, verweisen die dezent beige getönte, fast weiße Fußmatte sowie die leicht geöffnete Tür ebenfalls auf eine menschliche Gegenwart. Vor allem die leicht verschobene Badematte, die das klare geometrische Raster der Bodenfliesen optisch bricht, deutet auf eine menschliche Präsenz im Raum hin. Zwar fügt sie sich farblich in die klare und reduzierte Optik des Bildes ein, aber ihr Faltenwurf und die Tatsache, dass sie das Raster der Fliesen gerade nicht aufnimmt, assoziiert ein Moment der Unordnung, das von der schräg in den Raum ragenden Tür unterstützt wird. Die auf den ersten Blick wie eine Architekturaufnahme wirkende Fotografie, die einen offenbar banalen, nahezu jedem vertrauten Ort zu zeigen scheint, an dem es eigentlich nichts Bemerkenswerthes zu entdecken gibt, eröffnet bei genauerem Besehen eine neue Qualität. Die scheinbaren Spuren menschlicher Gegenwart laden zu einer erweiterten Spurensuche ein. Das Motiv des Badezimmers, das auf den ersten Blick an Beiläufigkeit und Alltäglichkeit kaum zu übertreffen ist, regt den Betrachter auf den zweiten Blick zu weiteren Assoziationen an, die über das konkret im Bild Sichtbare hinausgehen. Die Spuren menschlicher Anwesenheit, das Moment der Unordnung, das durch die Badematte ins Spiel kommt, die Bildelemente der Tür und des Vorhangs, die beide mehr zu verbergen als zu zeigen scheinen, sowie der fast schon beklemmend eng wirkende Bildausschnitt evozieren letztlich ein Gefühl der Beunruhigung, das umso drängender die Frage aufwirft, was an diesem Ort der Momentaufnahme des Fotos vorangegangen sein mag. Auf den zweiten Blick vermittelt die Fotografie also narrative Qualitäten, die jedoch weniger Antworten geben als Fragen aufwerfen.

Die scheinbaren Spuren menschlicher Gegenwart fügen ein Irritationsmoment in den Betrachtungsprozess ein, der in Thomas Demands Bild eine weitere Irritation erfährt. Anders als in vielen Bildern Demands stellt sich diese Form der Irritation in ‚Badezimmer‘ aus dem Jahr 1997 allerdings relativ spät ein. Beim genauen Betrachten der Ecken und Übergänge, der Haptik und Oberflächenbeschaffenheit der einzelnen im Bild befindlichen Objekte erscheint beispielsweise die Badematte merkwürdig dünn, das Wasser überraschend opak und die Farbigkeit der Tür seltsam monochrom. Nach und nach stellen sich Zweifel ein, diverse Details verraten, dass es sich bei dem dargestellten Raum um eine aus Papier konstruierte Szenerie handelt.

An diesem Punkt wird das spezifische künstlerische Verfahren Thomas Demands sichtbar, das mittlerweile vielfach rezipiert wurde und fast schon als bekannt vorausgesetzt werden kann. In Demands fotografischen Arbeiten begegnet der Betrachter Objekten und Orten, die sich in ihrem Aussehen und ihrem Wiedererkennungswert an realen Gegenständen und Orten orientieren, sich aber in ihrer Materialität gravierend von diesen unterscheiden, denn Demand baut reale Orte, aus seiner eigenen Erinnerung oder auf der Grundlage von Bildern, die er der Medienberichterstattung entnimmt, aus verschiedenenfarbigen Papieren, manchmal auch Folien, nach. Er geht den in Kapitel 5.2 vorgestellten Künstlern vergleichbar vor, wenn er vielfach Pressefotografien als Ausgangsmaterial

<sup>562</sup> Vgl. auch Demand selbst im Interview mit Ruedi Widmer. Ebd.: „Beim Badezimmer gibt es durch diesen komischen Blickwinkel keinen einzigen rechten Winkel mehr.“



seiner eigenen künstlerischen Auseinandersetzung wählt. Aber seine Papiermodelle erheben keinen Anspruch, realitätsidentisch zu sein. Ähnlich wie die malerischen Auseinandersetzungen von Tuymans, Polke und Morley fertigt Demand keine exakten 1:1-Kopien an, sondern konstituiert eine Differenz zum Original. In seinen ‚Nachbauten‘ bedient sich Demand verschiedener Vermittlungsebenen, indem er Pressefotografien als Vorlagen seiner Modelle verwendet, mit denen er sich an die Szenerien der Ausgangsfotografien anlehnt, aber diese nicht exakt und vor allem menschenleer aus Papier nachbaut. Für Demands künstlerisches Verfahren markieren die aufwendig gefertigten Papiermodelle nur eine Übergangsphase. Nachdem Demand sie fotografisch festgehalten hat, zerstört er sie. Endprodukt seiner Arbeit ist damit wieder eine Fotografie.

Geht man nun zu Thomas Demands Fotografie ‚Badezimmer‘ zurück und stellt die Frage nach der spezifischen Vorlage, die als Grundlage dieser Arbeit fungiert haben mag, so ist die Nähe zu einer Pressefotografie, die fest im deutschen kulturellen Mediene Gedächtnis verankert ist, so groß, dass man vermutlich auch ohne Wissen um Demands spezifische Arbeitsweise diese Fotografie assoziieren kann. Ohne dass der unscheinbare und allgemein gehaltene Titel es nahelegen würde, bezieht sich ‚Badezimmer‘ auf eine in den Medien vielfach und besonders kritisch diskutierte Pressefotografie, die anlässlich des mysteriösen Todes des CDU-Politikers Uwe Barschel in der Badewanne eines Hotelzimmers des Genfer Hotels ‚Beau Rivage‘ 1987 auf dem Titelblatt des ‚Stern‘-Magazins publiziert wurde. Angesichts der motivischen Verknüpfung von Knauers und Demands Bildern lässt sich ein weiteres Tatortmotiv erinnern, zu dem sich Korrespondenzen ergeben: Jacques-Louis Davids Gemälde ‚Der Tode des Marat‘. Ein ikonografischer Vergleich zu Davids Gemälde von 1793 wäre sicherlich eine lohnenswerte Untersuchung, weil sie einen weiteren, intervisuellen Bezug eröffnen könnte und damit Demands Bild in ein komplexeres visuelles Verweissystem stellen würde (Abb. 100). Demand selbst nennt das Barschel-Bild als Vorlage seiner eigenen Fotografie und geht in einem Interview auf die spezifische Geschichte der Pressefotografie ein:

*„Man verbindet solche Orte mit den eigenen Erinnerungen. Jeder kennt das Badezimmer, wo Barschel starb. Doch niemand hat es als Ort wahrgenommen, sondern nur als Teil einer eigenen Bilderkette. Meine Arbeit besteht darin, den Verkettungen nachzugehen. Im Fall dieses Barschelbildes ist es ja so, daß die erste Abbildung ein Riesenskandal war. Ob man das überhaupt drucken darf. Ob da ein Fotograf eindringen und ein Bild machen darf, bevor die Polizei da ist. Viel später hat dann der unermüdlich weiter ermittelnde Staatsanwalt in Schleswig-Holstein die offenen Fragen wieder aufgerollt, und zwar von den Fotos her. Unter anderem hatte das mit den Schuhen zu tun, die auf der Badematte sind, die aber merkwürdigerweise auf den veröffentlichten Fotos nie auftauchen. Das heißt, durch die ganze Geschichte zieht sich das Medium Foto durch.“<sup>563</sup>*



Abb. 100: Sebastian Knauer: Uwe Barschel, Hotel Beau Rivage, Zimmer 317, 11. Oktober 1987, auf: Stern, 44 (1987), Cover.

<sup>563</sup> Demand, 1999, S. 10 f.

Das Foto, das der ‚Stern‘-Reporter Sebastian Knauer am 11. Oktober 1987 im Genfer Hotel ‚Beau Rivage‘ aufnahm, zeigt den ehemaligen schleswig-holsteinischen Ministerpräsidenten Uwe Barschel tot in der Badewanne des Zimmers 317. Noch vor dem Eintreffen der Polizei hatte der Reporter Sebastian Knauer die Leiche Barschels in der Badewanne entdeckt und fotografiert. Der bekleidet in der Badewanne liegende Barschel, der wenige Tage zuvor nach einer Wahlkampffäre als Ministerpräsident von Schleswig-Holstein zurückgetreten war, stellte für die Genfer Polizei alles andere als einen Routinefall dar.<sup>564</sup> Trotz einer komplizierten Spurenlage wurde im Rahmen der kriminalistischen Ermittlungen relativ schnell ein Tod durch Vergiftung festgestellt. Die Vermutung eines Suizids aufgrund der kurz zuvor aufgedeckten Wahlkampffäre, die Barschels politische Karriere beendet hatte, lag nahe. Trotz der zahlreichen Spekulationen und Gerüchte um Barschels Tod und der fortwährenden Klage seiner Frau und seines Bruders, es habe sich um Mord gehandelt, wurde die Akte der ermittelnden Staatsanwaltschaft geschlossen. Doch Stück für Stück musste später die erste Lesart des Falls revidiert werden. Nachdem der Hauptbelastungszeuge seine Glaubwürdigkeit verloren hatte und neue toxikologische Ergebnisse vorlagen, war der ‚Bilanz-Selbstmord‘ Barschels immer weniger glaubwürdig. Aufgrund einer veränderten Erkenntnislage wurde 1993 der Fall von der Lübecker Staatsanwaltschaft als ‚Todesermittlungsverfahren Uwe Barschel‘ wieder aufgenommen. Nach drei Jahren Ermittlungsarbeit war man sich sicher, dass im Hotelzimmer 317 ein Kampf stattgefunden hatte, wodurch die Selbstmordthese weitgehend entkräftet wurde. Doch da keine Spur zur Überführung eines Mörders führte, stellte man die Ermittlungen 1998 ein.<sup>565</sup> Die Spekulationen, Theorien und Recherchen zu Barschels Tod und seinen Hintergründen halten jedoch an und finden auch mehr als 20 Jahre nach seinem Tod immer wieder Eingang in die mediale Berichterstattung. Die Fotografien, die der ‚Stern‘-Reporter Sebastian Knauer am Fundort der Leiche aufgenommen hat, sind meistens Teil dieser Berichterstattung und haben sich seither tief im kollektiven Bildgedächtnis verankert.<sup>566</sup>

Noch bevor die erneuten Ermittlungen zum Fall eingestellt wurden, stellte Thomas Demand 1997 seine Fotografie ‚Badezimmer‘ fertig. Er wählte damit einen Kriminalfall als Ausgangspunkt seiner eigenen Arbeit, der relativ präsent im deutschen Medien-geschehen war.

Bei einer Gegenüberstellung von Demands künstlerischer Arbeit und einer beispielhaft aus den sieben Bildern, die Sebastian Knauer am Fundort der Leiche anfertigte, ausgewählten Fotografie werden die starken motivischen Korrespondenzen sichtbar. Auch in Knauers Bild findet sich der enge Bildausschnitt, der sich vorrangig auf den in der Wanne liegenden Leichnam Barschels fokussiert. Beide Aufnahmen wurden von der Wannenseite aus einer stehenden Betrachterposition aufgenommen und richten den Blick schräg nach unten auf die Wanne in die Ecke des Badezimmers. Die Dominanz des durch die quadratischen Fliesen vorgegebenen strengen Rasters ist beiden Bildern gemeinsam, die Anzahl der Fliesen, die sich vom Boden bis zum Wannenrand erstrecken, und derjenigen, die sich am Kopfende derselben befinden, ist nahezu identisch und dennoch ergeben sich bei genauerem Hinsehen Differenzen, zum Beispiel am Übergang von Fußboden und Wanne, die vermitteln, dass es bei Demand bezogen auf das Kriterium der formalen Raumgestaltung um keinen identischen Nachbau geht.

Einen weiteren Unterschied markiert das voneinander abweichende Format der beiden Bilder. Knauers Foto zeigt den toten Barschel im Querformat, während Demand

<sup>564</sup> Zu den Ermittlungen im Fall Barschel vgl. u. a. Peter Sandmeyer: Uwe Barschel: Deal mit Todesfolge, in: stern.de, 17. September 2007, <http://www.stern.de/politik/geschichte/uwe-barschel-deal-mit-todesfolge-597976.html> (Zugriff: 6. August 2012).

<sup>565</sup> Ebd.

<sup>566</sup> Der Journalist Sebastian Knauer hat ursprünglich sieben Bilder am Fundort der Leiche angefertigt, von denen der ‚Stern‘, der die Rechte an den Bildern besitzt, noch 2007 eines für die Verwendung sperren ließ. Dies verweist auf die anhaltende Aufmerksamkeit, die das Thema genießt. Vgl. Andreas Kirsch: Es ging mir darum, diese außergewöhnliche Situation zu dokumentieren, in: ndr.de, 10. September 2007, <http://www.ndr.de/geschichte/sebastianknauer2.html> (Zugriff: 6. August 2012).

ein leichtes, vermutlich beschnittenes Hochformat<sup>567</sup> wählt. Die Tatsache, dass Knauer mit einer Nikon-Kleinbildkamera fotografierte und Demand mit einer Schweizer Sinar-Fachkamera, bedingt darüber hinaus ein anderes Seitenverhältnis, das bei Knauer das klassische Kleinbildseitenverhältnis von 2:3 aufnimmt, während sich Demands Bild quadratischen Proportionen annähert, indem er die längere Seite des Hochformats verkürzt. Die Perspektive der beiden Fotografien erscheint sehr ähnlich, auch die leicht offen stehende Tür ist bei Knauer am linken Bildrand im Anschnitt zu erkennen. Doch der Blickwinkel unterscheidet sich leicht: Während die Pressefotografie den Blick stärker von oben in die Badewanne richtet, um den in der Wanne liegenden Leichnam zu zeigen, wird der Blick in Demands Fotografie eher auf die Seitenwand der Badewanne gerichtet, wodurch er eine größere Fläche des Fußbodens und auch die dort befindliche Badematte zu sehen gibt. Knauers Bildausschnitt lässt nicht erkennen, ob sich im Zimmer 317 des Hotels ‚Beau Rivage‘ ebenfalls eine Badematte befunden hat.<sup>568</sup> Der Blick in die Badewanne wird bei Demand nicht nur über die Perspektive verstellt, sondern ebenfalls durch den Vorhang, der große Teile des Wanneninneren verdeckt, während er bei Knauer nur im Anschnitt am rechten Bildrand angedeutet wird. Dieses Unterscheidungsmerkmal macht gleichzeitig die komplett anderen Herangehensweisen von Demand und Knauer sichtbar und erlaubt eine Annäherung an Thomas Demands spezifisches künstlerisches Verfahren. Für die Pressefotografie<sup>569</sup> ging es vor allem um den Topos der Zeugenschaft, um den Beleg, dass Barschels Leiche tatsächlich in diesem Genfer Hotel gefunden wurde, insofern gilt ihr Interesse vorrangig dem Leichnam selbst.

Zehn Jahre später entnimmt Thomas Demand den kollektiven Datenbanken unseres Mediengedächtnisses dieses Bildmuster von einem offenkundigen Tatort und nutzt es als Grundlage seiner eigenen künstlerischen Arbeit. Demand geht es bei diesem Motiv nicht mehr darum, selber einen Beleg, einen Beweis zu erbringen, zumal sein Bild wie alle seine Bilder menschenleer ist und daher das entscheidende Motiv der Leiche als Beweis der vorangegangenen Tat nicht zeigt. Demands Bild zeigt keine Leiche und dennoch nimmt es Bezug auf die Typologie der Tatortfotografie, indem es über seine narrativen Elemente zu einer erweiterten Spurensuche auffordert. Die halb offen stehende Tür, die verrutschte Badematte und der Vorhang, sie alle erzeugen ein spurenträchtiges Feld und evozieren ein Geschehen, das sich über die Erinnerungsfolie der Pressefotografie, die Demand als Inspirationsquelle dient, als Verbrechen entlarvt. Über den Bezug auf die Pressefotografie und den von ihr eröffneten Bedeutungskontext lässt sich Demands Bild, das beim Betrachten subtil ein Gefühl der Beunruhigung hervorruft, als assoziative Bezugnahme auf kriminalistische Tatortfotografien lesen. Der Ort, das ‚Badezimmer‘, enttarnt sich über das assoziativ erinnerte Bedeutungsumfeld als ein Tatort.

### 6.5.2 Das Bild als ‚Anti-Beweis‘: der Flur zum Tatort

Um das Spezifische an Demands künstlerischem Verfahren herauszuarbeiten, werde ich im Folgenden zwei weitere Arbeiten exemplarisch vorstellen, in denen sich der dargestellte Ort über das weitere Bedeutungsumfeld als Tatort identifizieren lässt.

1995, bereits zwei Jahre vor der Fotografie ‚Badezimmer‘, entstand die Arbeit ‚Flur‘. Mit einer Größe von 183,5 x 270 cm ist ‚Flur‘ ein wesentlich größeres Format als ‚Badezimmer‘, das 160 x 122 cm misst (Abb. 101). Beim Betrachten des Bildes fällt der Blick

<sup>567</sup> Hierauf verweist das Seitenverhältnis, das sich auf keines der gängigen Kamera- bzw. Bildformate zurückführen lässt.

<sup>568</sup> Die Existenz der Badematte ist allerdings durch die textlichen Tatortbeschreibungen belegt, zumal sie sich im späteren Verfahren als ein nicht unwichtiges Indiz erwiesen hat. Vgl. Sandmeyer, 2007.

<sup>569</sup> Interessanterweise ist Sebastian Knauer gar kein Fotograf, sondern eigentlich schreibender Journalist, der in diesem Fall die Kamera eines fotografierenden Kollegen nutzte, um die vorgefundene Situation fotografisch zu dokumentieren. Auch dies unterstützt die These, dass es vor allem um eine Fotografie als Beweis der Situation ging.

in einen vorwiegend in hellen Farbtönen gestalteten Raum, der sich unschwer als Flur zu erkennen gibt. Zu sehen sind drei in unterschiedlichem Abstand nebeneinander befindliche, hellgelb getönte Türen. Die Reihung der drei Türen führt den Betrachter perspektivisch in den hinteren Bildraum, wo der Blick von einer im rechten Winkel stehenden Wand aufgehalten wird und der Flur offenbar endet. Exakt lässt sich das jedoch nicht bestimmen, da durch den spezifischen Betrachterstandpunkt nicht zu erkennen ist, was den Türen gegenüberliegt.



Abb. 101: Thomas Demand: Flur, 1995, Chromogenic Color Print.

Am rechten Bildrand ist ein Vorsprung zu erkennen, der den hinteren Flurteil abgrenzt und die Fortsetzung des Flurs in den vorderen Bildraum nach rechts hin andeutet. Ein Wandausschnitt, der etwas größer gehalten ist als die Türausschnitte, befindet sich vorne links im Bildraum und legt die Vermutung nahe, dass sich der Flur auch in diese Richtung fortsetzt. Der Boden ist hellgrau gehalten und deutet großformatige, quadratische Fliesen an. Die extrem nüchterne Gestaltung des Raumes und vor allem die niedrige Deckenhöhe lassen bei dem dargestellten Ort an einen Neubau denken. Der verwinkelte Flur und die drei relativ dicht nebeneinander befindlichen Türen, die keinen Aufschluss darüber geben, was sich hinter ihnen befinden könnte, lassen eine Art Appartementhaus assoziieren, könnten aber auch Teil eines Bürogebäudes sein. Die Darstellung des Raumes ist extrem reduziert, sie zeigt wenig Details. Neben den leicht bräunlich gefärbten Fußleisten sind nur zwei weiße Lichtschalter zu erkennen und die Deckenbeleuchtung, wobei sich nicht definitiv entscheiden lässt, ob es sich um in die Decke eingelassene längliche Fensterausschnitte oder Lampen handelt. Weder Türgriffe noch -schlösser sind zu erkennen, es gibt keine Fußmatten, noch zeigt der Raum irgendwelche Gebrauchsspuren oder gibt Aufschluss über eine menschliche Gegenwart. Stärker noch als in ‚Badezimmer‘ scheint aus dem Raum jede Regung, jedes Anzeichen von Belebtsein, jede Spur menschlicher Nutzung getilgt. Der Gesamteindruck des Raumes ist extrem nüchtern und ähnlich farbreduziert wie in ‚Badezimmer‘. Doch während dort das Petrol der Wand- und Bodenfliesen einen eher kräftigen Farbeindruck vermittelt, sind die Farben in ‚Flur‘ abgetönt, selbst das Weiß der Decke und der Wände erscheint weniger klar und leuchtend.

Anders als in ‚Badezimmer‘, wo die vereinzelt narrativen Elemente und Spuren im Bild letztlich auf einen spezifischen Ort hinzudeuten scheinen, wirkt ‚Flur‘ noch weniger wie ein konkreter Ort, sondern eher wie das Schema oder die Typologie eines solchen. Auch die Assoziation an ein Architekturmodell, das den Ort vor seiner eigentlichen Entstehung und Nutzung entwirft, liegt in ‚Flur‘ näher. Das Makellose und Unspezifische des Raumes – die auch in dieser Arbeit Demands Resultat eines Papiermodellbaus sind – heben ihn nicht nur aus dem Konkreten, sondern auch ein Stück weit aus der Zeit heraus, geben ihm etwas Unzeitliches. Demand selbst sieht seine Bilder durch eine solche Unzeitlichkeit charakterisiert.

*„Bei mir sehen diese Sachen so kalkuliert und unberührt aus, dass es ein Vorher und ein Nachher gar nicht gibt. Dadurch gibt es eigentlich auch den einen Augenblick von Fotografie nicht mehr, sondern es ist eher eine Verallgemeinerung von Augenblick.“<sup>570</sup>*

Hatte man in ‚Badezimmer‘ noch den Eindruck, das Bild ließe sich wie ein Spurenfeld lesen, in dem einzelne Bildelemente auf bestimmte Geschehnisse hindeuten, gibt es in ‚Flur‘ keinerlei narrative Andeutungen oder Spuren zu entziffern. Die Fotografie scheint nicht über die Beschreibung der Architektur des Ortes hinauszudeuten. Die seltsame Leere, die den Ort kennzeichnet, macht ihn zum einen unspezifisch und zeitlos, zum anderen erzeugt sie sehr subtil eine Atmosphäre des Unheimlichen. Der Eindruck des Unheimlichen wird in ‚Flur‘ durch die besondere Topografie des Ortes evoziert, da der Raum über den Bildausschnitt, den die Fotografie zu sehen gibt, nicht komplett zu überblicken ist. In drei Bereichen scheint sich der Flur über die Bildfläche hinaus zu erstrecken. Jedoch liegen zwei dieser Bereiche im Schatten oder sind zumindest schlecht beleuchtet und deuten damit die Raumdimensionen und die Fortführung des Raumes über die Bildfläche hinaus nur an. Gerade diese Unüberschaubarkeit und partielle Dunkelheit des Raumes unterstützen den Eindruck des Unheimlichen und Geheimnisvollen.

Kennt man Demands künstlerisches Verfahren und weiß etwas mehr über die Hintergründe des Bildes, so vermag man den Eindruck des Geheimnisvollen als subtilen Hinweis auf den Bedeutungskontext zu deuten, der die Fotografie ‚Flur‘ ähnlich wie ‚Badezimmer‘ mit dem Feld der Kriminalistik verbindet. Denn auch bei diesem Bild hat Demand Fotografien als Ausgangspunkt seiner Arbeit gewählt, die Teil der medialen Berichterstattung über ein Verbrechen waren. Mit der Arbeit ‚Flur‘ bezieht er sich auf den Wohnort des US-amerikanischen Serienmörders Jeffrey Dahmer, der zwischen 1978 und 1991 in Wisconsin 17 Männer und Jugendliche tötete und 1992 für den Mord in 15 Fällen verurteilt wurde. 1994 wurde Dahmer selber Opfer eines Verbrechens, als ihn ein Mithäftling mit einem Besenstiel erschlug.<sup>571</sup> Dahmer war von der Polizei überführt worden, weil seinem letzten Opfer Tracy Edwards, das er in das Zimmer 213 der Oxford Apartments in Milwaukee gelockt hatte, die Flucht geglückt war. Bei der Durchsuchung seines Zimmers wurden Hunderte Fotos verstümmelter Leichen, ein vollständiges Skelett und etliche abgetrennte Gliedmaßen sichergestellt. Den Flur zu Jeffrey Dahmers Zimmer, der nach dessen Überführung vielfach in unterschiedlichen Aufnahmen in den Medien gezeigt wurde, wählt Thomas Demand ein Jahr nach Dahmers Tod als Motiv für seine eigene Darstellung (Abb. 102).

<sup>570</sup> Demand, 1999, S. 15.

<sup>571</sup> Zum Fall Jeffrey Dahmer vgl. u. a. Danny Kringiel: Serienmörder Jeffrey Dahmer. Leben mit dem Menschenfresser, in: Spiegel Online, 2008, <http://einestages.spiegel.de/external/ShowTopicAlbumBackground/a24364/10/10/F.html#featuredEntry> (Zugriff: 9. August 2012).



## Ursprünglich war Demand

*„auf der Suche nach dem Innenraum des Apartments von Jeffrey Dahmer, dem Massenmörder [...]. Ich habe einmal im Flugzeug ein Foto von seiner Wohnung gesehen. Ich versuchte es zu kriegen und bin nach Milwaukee gefahren. Alle sagten, diese Fotos von Dahmers Wohnung – wo der in der Dusche auch einige seiner Opfer hatte –, die gibt es gar nicht, denn die Polizei hat niemanden darin fotografieren lassen. Dann bin ich zu dem Ort gefahren, wo das Haus stand. Das hatte man aber nach der Beweisaufnahme abgerissen, erstens weil niemand mehr darin wohnen wollte, zweitens weil ein Tourismus begann, den natürlich diese Stadt unbedingt vermeiden wollte. Also gibt es diesen Ort auch nicht mehr. Das Foto habe ich dann später gefunden, man hat es mir gezeigt. Es ist eigentlich uninteressant, aber auf dem Weg dazu habe ich Hunderte von Fotos von diesem Flur und von der Außenseite des Hauses gesehen. Der Flur wird so zum Inbegriff der Banalität, die ich in der Wohnung und auf dem Foto davon suchte, aber nicht mehr finden konnte.“<sup>572</sup>*

Dieser Kommentar Thomas Demands verdeutlicht, wie umfassend die Vorarbeiten und Recherchen sind, die seinen Modellbauten und Fotografien vorausgehen. Anders jedoch als der Vergleich von Demands Fotografie ‚Badezimmer‘ mit Knauers Pressefotografie, der zahlreiche ästhetische und motivische Korrespondenzen ergeben hat, lassen sich die Pressebilder, die anlässlich Dahmers Verhaftung in den Medien veröffentlicht wurden, nicht über Demands Bild erinnern.



Abb. 103: Allen Fredrickson/Reuters: File Photo of Door to Jeffrey Dahmer's Apartment.

Ein direkter Vergleich mit den noch heute über die Bildagenturen Getty und Corbis verfügbaren Bildern, die den Flur zu Jeffrey Dahmers Apartment zeigen, macht deutlich, wie weit sich Demand mit seiner Szenerie von diesen entfernt und dass es ihm keinesfalls um eine Kopie derselben geht. Den langen, schmalen Flur zu Dahmers Apartment 213 ersetzt der Berliner Künstler durch eine unübersichtlich und verschachtelt wirkende Raumkonstruktion, die assoziativ auf eine Unheimlichkeit des Ortes anspielt. Die großen, auf das Türblatt aufgesetzten Ziffern, die den Hinweis geben, dass es sich um die Tür zu Dahmers Apartment handelt, werden für die Pressefotografien zum zentralen Bedeutungsträger, in Demands reduzierter Bildversion fehlen sie komplett. Ohne die Zahl 213 oder die im Bild des Reuters-Fotografen Allen Fredrickson sichtbaren Zeichen der polizeilichen Versiegelung des Apartments (Abb. 103) gäbe es in den Pressefotografien keinen visuellen Hinweis, dass es sich bei der zu sehenden Tür tatsächlich um die zum Tatort handelt, insofern erweisen sich diese Bildelemente in den Pressebildern als bedeutungskonstitutiv. Demand greift also den Bedeutungskontext des Tatorts auf, ohne dass sein Bild – abgesehen von einer unterschwellig unheimlich wirkenden Raumszenerie konkrete Hinweise auf einen solchen, noch dazu auf den spezifischen des Apartments 213, geben würde.

<sup>572</sup> Demand, 1999, S. 14.

Mit der Betonung des Banalen greift Demand ein zentrales Charakteristikum von Tatortfotografien generell auf, die in ihrer Ambivalenz zum einen Bilder des Schreckens und Grauens evozieren und zum anderen seltsam banal wirken, weil sie sich immer auf etwas beziehen, das jenseits der visuellen Grenzen des Bildes liegt: das Verbrechen selbst. Der Aspekt des Banalen, der für die meisten Tatortfotografien durch die Abwesenheit der Tat selbst konstitutiv ist, wird durch die radikale ästhetische Reduktion in ‚Flur‘ gleichsam auf die Spitze getrieben, indem sie keinerlei Hinweise auf die Besonderheit des Ortes und das eigentliche Tatgeschehen gibt und darüber hinaus motivisch kein Wiedererkennen der medialen Vorbilder ermöglicht.<sup>573</sup> Das, was der Betrachter tatsächlich zu sehen bekommt, ist ein seltsam menschenleerer Flur, der in seiner Spurenlosigkeit jeder konkreten Verzeitlichung und Verortung enthoben scheint. Darüber hinausgehende Bedeutungskontexte eröffnen sich vor allem über zusätzliche Informationen zum Bild sowie die Projektionen und Erwartungen der Bildbetrachter, die sich das Bild, das sie sehen, auf der Folie ihres Wissens über das konkrete Verbrechen zu erschließen suchen.

*„Der kriminelle Aspekt von ‚Flur‘ ist nur lesbar, wenn ich ein Minimum über Jeffrey Dahmer weiß. Ohne dieses Wissen bleibt nur der ‚Inbegriff der Banalität‘, von dem Sie [Demand wird hier von Widmer angesprochen; K. F.] sprechen. Die Banalität wird freigesetzt, indem sich das Bild durch die Reduktion radikal von der abgebildeten Welt löst.“<sup>574</sup>*

Die Kriminalistik als ein Feld, auf dem die ‚fotografische Lichtspur‘, in ihrer Funktion als Zeugin, Spuren von Verbrechen festzuhalten vermag, indem sie zur Voraussetzung einer auf Objektivität und Neutralität setzenden polizeilichen Ermittlung wird, kehrt Demand mit seiner Fotografie gleichsam ins Gegenteil. Indem er jegliche Art von Spuren tilgt, lässt er sein Bild zu einer Art ‚Anti-Beweis‘ werden. Die entscheidende Funktion, die das Medium der Fotografie im Kontext der Kriminalistik übernimmt, indem sie den Tatort gleichsam im ‚Rohzustand‘ zu dokumentieren und ihn mit einem Neutralität versprechenden Blick ins Bild zu bannen hat, greift Demand über den Topos des Neutralen auf. Da er einen Ort zeigt, der an Neutralität kaum zu überbieten ist, vermittelt er jedoch eine Fotografie, die jeglicher Beweiskraft und Zeugenschaft beraubt scheint.

### 6.5.3 Das Prinzip der ‚Unschärfe‘

In seiner menschenleeren, ästhetischen Reduktion bleibt Demands Bild vieldeutig und unkonkret. Anders als bei einer auf Lesbarkeit und unmittelbare Verständlichkeit zielenden Pressefotografie geht es Demand um keine Vereindeutigung der Sachverhalte. Die „fluktuierende Kette der Signifikate“<sup>575</sup> wird bei ihm gerade nicht fixiert, sondern er betont die Polysemie des Bildes, das Muster des ‚Vorbildes‘ aufnimmt und sich des assoziativen Erinnerns bedient, ohne auf bestimmtes und unmissverständliches Erkennen zu zielen. Wie ich an den Beispielen ‚Badezimmer‘ und ‚Flur‘ gezeigt habe, gestaltet sich das Verhältnis von Erinnern und Erkennen, von Vorlage und Adaption in den Bildern Demands durchaus unterschiedlich. Während für ‚Badezimmer‘ gestalterische Korrespondenzen zur pressefotografischen Vorlage auszumachen waren, ist der Bezug in ‚Flur‘ weitaus subtiler und weniger eindeutig.

<sup>573</sup> Der Aspekt der Banalität des fotografisch abgebildeten Ortes stellt eine Korrespondenz zu den Arbeiten von Baltz, Sternfeld und Pillar her. Denn auch hier ist das, was der Betrachter sieht, immer nur der Ort, niemals die Tat selbst, die dort stattgefunden hat, auf die in Peter Pillers Archivsammlung ähnlich wie bei Demand noch nicht einmal textlich verwiesen wird. Vgl. Kapitel 6.3.

<sup>574</sup> Demand, 1999, S. 14.

<sup>575</sup> Barthes, 1990, S. 34. Und vgl. in dieser Arbeit Kapitel 5.1.2.

Demand's Bilder mögen nahezu immer auf eine den Medien entnommene Vorlage zurückgehen und sie mögen einen dazu verleiten, sich auf die Suche nach diesem einen Bild zu begeben,<sup>576</sup> das er gleichsam 1:1 als Papiermodell nachbaut. Aber diese Suche ist müßig, wenn nicht gar vergeblich, denn sein Vorgehen zielt gerade nicht auf den Wiedererkennungseffekt und das Aufdecken der exakten Quellen. Genau jene Uneindeutigkeit oder ‚Unschärfe‘<sup>577</sup> gegenüber den Vorlagen ist Demand wichtig, weshalb er es bisher immer vermieden hat, seine Quellen aufzudecken.

*„Ich nehme meine eigenen Quellen zwar so ernst, dass ich noch weiß, welche das sind. Zum Beispiel sind die Bilder, die im MoMA-Katalog abgebildet sind, nie die Bilder, die ich verwendet habe, einfach um diesen Madame Tussaud-Effekt zu unterlaufen: ‚So sah es in Wirklichkeit aus, und so sieht es bei dem jetzt aus.‘ Das bliebe auf dem Niveau eines Werbeprospekts fürs Fettabsaugen. Es geht nicht um den Reinigungseffekt, sondern darum, dass man das Bild schon mal gesehen hat, dass es virtuell für jeden zugänglich ist und inwieweit wir ihm auch unsere Identifikationen verdanken.“<sup>578</sup>*

Die Differenz zu den Vorbildern erweist sich so als Teil der künstlerischen Strategie, ebenso wie für Demand die Abfolge der Arbeitsschritte ‚Vorlage – Modellbau – Fotografie‘ essenziell ist. Kritische Beobachter mögen vielleicht fragen, warum Demand ein so aufwendiges Verfahren verwendet, das ausgehend von der Fotografie als Endprodukt wieder eine Fotografie präsentiert, aber dafür den Umweg lebensgroßer Papiermodelle wählt. Einfacher zu realisieren wäre sicherlich eine Technik, die beispielsweise Michael Schirner nutzt, der in seiner Serie ‚Bye Bye‘ ebenfalls auf vertraute, im kollektiven Gedächtnis verankerte Medienbilder zurückgreift und diese einem eigenen künstlerischen Bearbeitungsprozess unterwirft. Im Gegensatz zu Demand verwendet Schirner jedoch allein digitale Techniken, mit denen er die gefundenen Ausgangsfotografien im Computer bearbeitet und verändert, indem er wesentliche Elemente eliminiert und so die Langlebigkeit der Originalbilder im kulturellen Bildgedächtnis thematisiert. Schirner wählt Ikonen der Pressefotografie, deren kulturelle Präsenz sich über seine künstlerische Adaption als dermaßen stark erweist, dass sie sich auch in extremer Reduktion der Bildelemente immer noch als erinnerbar erweisen (Abb. 104 und Abb. 105).

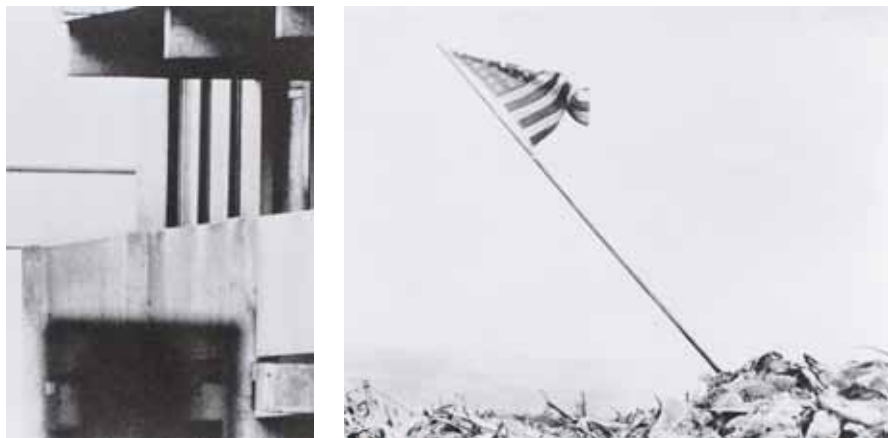


Abb. 104: Michael Schirner, MON72, 2004-09, auf Fotografie von Raymond Depardon/Magnum Photos basierend und Abb. 105: Michael Schirner, IWO45, 2004-09.

<sup>576</sup> Der zur Ausstellung im Museum of Modern Art in New York 2005 erschienene Katalog ist allerdings nahezu die einzige Publikation, die tatsächlich versucht, konkrete oder zumindest mögliche Ausgangsbilder in Relation zu Demand's Arbeiten zu bringen und diese auch zu zeigen, auch wenn Demand selber in einem späteren Interview darauf hinweist, dass es sich nicht um die tatsächlichen ‚Vorlagen‘ handle. Vgl. Ausst.-Kat.: Thomas Demand, hg. von Roxana Marcoci, The Museum of Modern Art, New York 2005.

<sup>577</sup> „Das Verfahren ist also von vornherein auf Verlust angelegt, auf Unschärfe den Ereignissen gegenüber [...]“ Demand, in: Stange, 2007, ohne Seitenangabe.

<sup>578</sup> Obrist, 2007, S. 12.

Anders als Schirner geht es Demand nicht um ein konkretes Identifizieren der einen konkreten Vorlage, der fest im kulturellen Bildgedächtnis verankerten Bildikone. Wie ich weiter unten noch genauer zeigen werde, ist seine Intention, das Verhältnis von Sein und Bedeuten, von Signifikant und Signifikat und die Verkettung von Bildern, an deren Ende immer nur weitere Bilder stehen, zu thematisieren, weitaus komplexer.

*„Ich hatte das bislang immer vermieden [das Aufdecken der Quellen; K. F.], weil es wie bei kosmetischen Operationen ein ‚Vorher – Nachher‘ wäre, und darum geht es nicht. Ich habe keinen ausgearbeiteten Photoshop-Filter, sondern ich versuche Erkenntnisse zu gewinnen und nicht nur Oberflächen zu verändern.“*<sup>579</sup>

Die Differenz zum Vorbild spiegeln auch die neutral gehaltenen Titel wider, denn Titel wie ‚Flur‘, ‚Studio‘, ‚Büro‘ oder ‚Küche‘ geben erst einmal keinen Hinweis auf die Geschehnisse, deren mediale Berichterstattung als Bildanlass diente. „Wer von den Ereignissen und Orten nichts weiß, wird auch durch die Titel der Werke nicht informiert.“<sup>580</sup> Demand selbst bestätigt, dass er seine Titel so banal wie möglich wählt:

*„Und zwar um die Erwartung zu unterlaufen, dass hier etwas dargestellt ist, was als die Darstellung der wirklichen Sachverhalte gelten könnte, sozusagen ein ‚Mutterfoto‘. [...] Du fändest den gesamten Kontext dessen, was man auf dem Foto lesen soll, ebenfalls im Titel bestätigt. Aus diesem Grunde sind die Titel so dämlich und verweisen nur indexikalisch auf das, was man darauf sieht. Man merkt sofort, dass die Dinge viel zu elaboriert sind, um einfach nur eine Küche darzustellen.“*<sup>581</sup>

Thomas Demand strebt keinen „mimetischen Wettstreit“<sup>582</sup> mit seinen ‚Vorbildern‘ an. Die anlassgebenden und bedeutungstiftenden Kontexte bleiben in Thomas Demands künstlerischen Adaptionen meist

*„im Verborgenen. Denn seine fotografischen Bilder von Modellen tragen nur noch die prototypische Struktur dessen, was er einstmals in einer fotografischen Vorlage aufspürte.“*<sup>583</sup>

#### 6.5.4 ‚Klausur‘

Eine Variation seiner Rezeption medialer fotografischer Vorbilder liefert Thomas Demand mit der 2006 entstandenen fünfteiligen Serie ‚Klausur‘. Für ‚Klausur‘ wählt Demand erstmals ein serielles Format.<sup>584</sup> Die Arbeit besteht aus fünf großformatigen Fotografien und bezieht sich auf einen mutmaßlichen Kindesmissbrauch, der 2001 in der im Saarbrücker Stadtteil Burbach gelegenen sogenannten ‚Tosa-Klausur‘ stattgefunden haben soll.<sup>585</sup> Die polizeiliche Ermittlungsarbeit zum Verschwinden eines fünfjährigen Jungen im Herbst 2001 konzentrierte sich auf die besagte ‚Tosa-Klausur‘ nach einer Zeugenaussage, der zufolge mehrere Kinder regelmäßig in der Kneipe von einer Gruppe Erwachsener sexuell

<sup>579</sup> Ebd., S. 12 f.

<sup>580</sup> Hermann Pfütze: Thomas Demand. Nationalgalerie, in: Kunstforum International 200 (2010), S. 228–230, hier S. 228.

<sup>581</sup> Demand, in: Obrist, 2007, S. 38.

<sup>582</sup> Mühling, 2002, S. 111.

<sup>583</sup> Ralf Christofori: Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie, Heidelberg 2005, S. 222 f.

<sup>584</sup> Bis zur Arbeit ‚Klausur‘ bestanden Demands fotografische Arbeiten aus großformatigen Einzelbildern. Aber bereits 1999 zeigte Demand mit ‚Tunnel‘ eine filmische Arbeit, die erstmalig das fotografische Einzelformat ergänzte und mehrere Bilder kombinierte. 2000 folgten die Filmarbeiten ‚Rolltreppe‘, 2002 ‚Recorder‘ und ‚Hof‘, 2004 ‚Trick‘ und 2008 ‚Regen‘. 2012 entstand ‚Pacific Sun‘, die bisher aufwendigste Filmarbeit Demands, mit der er sich auf ein YouTube-Video bezieht, das Bilder einer Überwachungskamera aus dem Speisesaal eines Kreuzfahrtschiffes bei schwerer See zeigt. Den Ort des Speisesaals hat Demand in seinem üblichen Verfahren aus Papier nachgebaut und dann für den Film die komplette Choreografie der von der Überwachungskamera vermittelten Ereignisse an Bord nachinszeniert.

<sup>585</sup> Zum Fall der ‚Tosa-Klausur‘ vgl. Jürgen Dahlkamp u. a.: Tipps von Humpel-Christa, in: Der Spiegel 11 (2003), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26557118.html> (Zugriff: 11. August 2012), und Patrick Bahners: Im Zweifel gegen die Angeklagten. Die Geschichte mit der Tosa-Klausur, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. November 2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/im-zweifel-gegen-die-angeklagten-die-geschichte-mit-der-tosa-klausur-1723656.html> (Zugriff: 11. August 2012). 2008 veröffentlichte die Gerichtsreporterin des ‚Spiegel‘ Gisela Friedrichsen ein Buch zu dem Fall: Gisela Friedrichsen: Im Zweifel gegen die Angeklagten. Der Fall Pascal – Geschichte eines Skandals, München 2008.

missbraucht worden seien. Im Rahmen des späteren Prozesses wurden nach 147 Verhandlungstagen und 294 Zeugenvernehmungen alle zwölf Angeklagten freigesprochen.<sup>586</sup> Der Prozess entfernte sich in seinen drei Jahren Dauer immer weiter von der Frage, was mit dem verschwundenen Jungen geschehen war, und konzentrierte sich mehr und mehr auf Fragen der Ermittlungstechnik und vor allem auf die Glaubwürdigkeit der Zeugen. Während der polizeilichen Ermittlungen und des von 2004 bis 2007 andauernden Prozesses<sup>587</sup> wurde die mediale Berichterstattung von Fotos der ‚Tosa-Klausen‘ dominiert, die in Ermangelung weiteren Bildmaterials zur Illustration des vermeintlichen Verbrechens eingesetzt wurden. Diese visuelle Strategie findet sich häufig im Kontext der Pressefotografie. Pressefotografen gelingt es nur in Ausnahmefällen, einem Verbrechen direkt beizuwohnen, und wenn das doch der Fall sein sollte, würden die dabei entstandenen Bilder vermutlich nie zur Veröffentlichung freigegeben. Insofern erhalten die Fotografen meistens nur einen beschränkten, wenn nicht sogar gar keinen Zugang zum eigentlichen Tatort. Unter diesen Voraussetzungen hat sich eine eigene ikonografische Typologie der Tatortbilder herausgebildet, die die Tatorthäuser in Außenansicht zeigt. Damit wird die visuelle Annäherung an das in diesem Fall mutmaßliche Tatgeschehen über die banal und alltäglich wirkende Fotografie eines Ortes versucht, die in keiner Weise Aufschluss über das Ereignis gibt, das dort stattgefunden hat. Denn „Orte, an denen Grauensvolles geschieht, sehen nun einmal selten grauenvoll aus“.<sup>588</sup> Auf die Schwierigkeiten der Visualisierung eines mutmaßlichen Verbrechens und die entsprechenden medialen Emotionalisierungsstrategien geht auch Christian Demand ein.

*„Die Berichterstattung über Fälle von Kindesmißbrauch und ähnliche, nach allgemeinem Rechtsempfinden als Monstrositäten eingestufte Delikte folgt mit geringen Abweichungen derselben Affektcho-reographie. [...] Im Unterschied zu dem Grauen von Flugzeugunglücken, Erdbeben, Sintfluten oder Vulkanausbrüchen, für dessen angemessene Präsentation in der Regel reichhaltig spektakuläres, emotional aufwühlendes Bildmaterial verfügbar gemacht ist, muß die Betroffenheit hier jedoch notgedrungen auf Umwegen hergestellt werden. Denn selbst wenn die Tat über Foto- oder Videoaufnahmen dokumentiert ist, wird das Material aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes normalerweise nicht freigegeben, dürfen weder Täter noch Opfer im Bild gezeigt werden. Vor allem Boulevardpresse und Fernsehen haben mittlerweile allerdings subtile Strategien entwickelt, um der daraus resultierenden Unanschaulichkeit wirkungsvoll zu begegnen.“*<sup>589</sup>

Welche visuellen Strategien wählt nun Thomas Demand in seiner künstlerischen Bezugnahme auf den Saarbrücker ‚Tosa-Klausen‘-Fall, der zur Zeit seiner eigenen Arbeit an der Thematik durch den bis 2007 geführten Prozess weiterhin in den Medien präsent war?<sup>590</sup> 2006 stellt Demand seine Arbeit fertig und findet mit ‚Klausen‘ einen Titel, der zwar wie alle seine Titel in keiner Weise eine unmissverständliche Verbindung zu dem von ihm rezipierten Pressegeschehen herstellt, aber in diesem Fall übernimmt er mit ‚Klausen‘ einen Begriff, der zum einen einen Teil des Namens der besagten Kneipe zitiert und zum anderen einen vieldeutigen Assoziationsraum eröffnet.

*„Schön an der Klausen ist ihr vielschichtiges Assoziationsfeld. Es geht vom Mönch in der Klausen bis zum banalen Kiosk. Alle möglichen Kombinationen werden möglich, dabei ist es ein ganz einfaches Wort. Das Wort bedeutet im mittelalterlichen Deutsch eigentlich enges Tal: Der Eremit siedelt sich in einer Klausen an, aber die Klausen ist nur der Über- und Durchgang zwischen zwei Berggipfeln.“*<sup>591</sup>

586 Ein weiterer, geständiger Angeklagter wurde in einem vorher abgetrennten Verfahren bereits 2003 zu sieben Jahren Haft verurteilt.

587 In der von der Staatsanwaltschaft beantragten Revision erklärte der vierte Strafsenat des Bundesgerichtshofes (BGH) in Karlsruhe am 13. Januar 2009 die Freisprüche für rechtskräftig.

588 Christian Demand: Stephanie, was hat er Dir getan, in: Andreas Bee (Hg.): Thomas Demand: Klausen, Köln 2006, ohne Seitenangabe.

589 Ebd.

590 Der Bezug auf ein aktuell in den Medien präsent Ereignis ist in Thomas Demands Arbeiten außergewöhnlich, da er sich meistens auf zurückliegende, historische Ereignisse bezieht.

591 Demand, in: Obrist, 2007, S. 48.



Im Gegensatz zu den in der medialen Berichterstattung dominierenden Außenansichten der Klause, zeigt Demand eine Serie von fünf Fotografien, die nach zwei Außenansichten den Blick ins Innere der Klause freigibt. Das erste Bild ‚Klause 1‘ (Abb. 106) zeigt eine schmale, in einem engen Wandausschnitt liegende Tür, die offenkundig von außen mit Brettern zugenagelt wurde. Neben dem Eingang befindet sich an der Hauswand ein Objekt, das auch ohne die gängigen Beschriftungen und Markenhinweise unschwer als Zigarettenautomat zu erkennen ist.



Abb. 106: Thomas Demand: Klause 1, 2006, C-Print/Diasc und Abb. 107: Becker & Bredel/dpa: Tosa-Klause, Saarbrücken, 27. Februar 2003.

Vermittelte Demands künstlerisches Verfahren der Reproduktion in reduzierter und neutralisierter Form in ‚Flur‘ eher den Eindruck einer unheimlichen Leere, liegt die Assoziation des technischen Tilgens von Details ebenso wie die Vorstellung, es mit einem Modellbau zu tun zu haben, in ‚Klause 1‘ gerade über das Element des Zigarettenautomaten sehr viel näher. Oberhalb des Automaten befindet sich im Anschnitt ein im rechten Winkel zur Fassade angebrachtes viereckiges Objekt, das einen großen Schatten auf die helle Fassade wirft und an ein Leuchtschild erinnert. Vergleicht man Demands Szenerie mit den über die dpa und andere Nachrichtenagenturen vertriebenen Pressebildern des Ortes, so wird sofort offensichtlich, dass Demands Raumorganisation mit dem schmalen Eingang, dem rechts davon befindlichen Zigarettenautomaten und der Leuchtreklame sehr nah an der Architektur der tatsächlichen ‚Tosa-Klause‘ (Abb. 107) bleibt. Die in ‚Klause 1‘ nur von der schmalen Seite zu sehende Leuchtreklame trägt am realen Ort eine Bierreklame sowie den Namen der Kneipe: ‚Tosa-Klause‘.<sup>592</sup> In Demands Bild werden diese Elemente nur angedeutet und lassen die Assoziation, es könnte sich bei dem zu sehenden Ort um eine Kneipe handeln, nur subtil aufscheinen.



Abb. 108: Thomas Demand: Klause 2, 2006, C-Print/Diasc.

<sup>592</sup> Nach den Verdächtigungen haben mehrfach die Pächter des Restaurationsbetriebs gewechselt, die dem Ort neue Namen gaben. Ende März 2012 wurde das Gebäude vollständig entkernt und umgebaut. Vgl. picture alliance/dpa: Umbau der Tosa-Klause, Bild 30579815, <http://portal.picture-alliance.com/customer/result.jsp?usecaseId=1&action=changeView&view=preview&sphereValue=0&page=1#resultBlock> (Zugriff: 12. August 2012).

Auf dem zweiten Bild der Serie, ‚Klausen 2‘ (Abb. 108), ist eine von Efeu bewachsene weiße Hauswand zu sehen. Fast exakt im Bildzentrum gibt der dichte Efeubewuchs den Blick auf zwei fast quadratische Sprossenfenster frei, von denen das eine leicht offen steht.<sup>593</sup> Die ‚Scheiben‘ der Fenster wirken fast opak und verbergen so den Blick nach innen. Die fehlende Transparenz der Scheiben vermittelt ebenso wie der dichte, an einzelnen Stellen sogar über die Fenster gewachsene Efeu den Eindruck des Verborgenen, Versteckten. Demand selbst geht auf diesen Aspekt im Interview mit Hans Ulrich Obrist ein:

*„[Das Bild; K. F.] zeigt wie ein Soundtrack zu der ganzen Geschichte von vorne bis hinten die Efeu-Wand. Diese wiederum erinnert an jenes Dunkle, Böse in den Märchen der Gebrüder Grimm, die ja teilweise ziemlich schockierend sind. Es gibt zwei kleine Fensterchen, wie an so einem Hexenhäuschen. Und man weiß, dass dahinter etwas lauert.“<sup>594</sup>*

Wie in einer sukzessiven Annäherung an den Ort wird der Betrachter auf dem nächsten Bild der Serie mit dem Inneren der Klausen konfrontiert. In ‚Klausen 3‘ (Abb. 109) fällt der Blick in eine Küche, in der sich übliche Küchenutensilien wie eine Kaffeemaschine, ein Kühlschrank, Herdplatten und Geschirr befinden. Verschiedene Vorräte wie beispielsweise aufgereichte Feuerzeuge, Zigarettenpackungen und Zuckertütchen sowie ein Objekt, das an eine Kasse erinnert, legen die Assoziation nahe, dass dieser Raum für einen Restaurationsbetrieb genutzt wird. Irritierend wirken die vereinzelt Luftschlangen und von der Decke hängenden Dekorationen, die an die Überbleibsel einer Faschingsparty erinnern. Mit dem Wissen um den mutmaßlichen Kindesmissbrauch, der in einem der hinteren Räume stattgefunden haben soll, erscheinen die Dekorationen umso absurder.



Abb. 109: Thomas Demand: Klausen 3, 2006, C-Print/Diasec und Abb. 110: Thomas Demand: Klausen 4, 2006, C-Print/Diasec.

Anders als die ersten drei Fotografien der Serie zeigt ‚Klausen 4‘ (Abb. 110) ein Raumdetail und ist mit 103 x 68 cm das kleinste Format der Serie. Zu sehen ist eine vertrocknete, palmenartige Topfpflanze, die auf einer Fensterbank steht. Neben der Tatsache, dass die Pflanze vertrocknet ist, wobei die hellbraune Erde im Topf einen weiteren Hinweis gibt, dass die Pflanze schon länger nicht mehr gegossen wurde, zeugen der relativ kleine, plastikartige Topf und das vermutlich seit dem Kauf vorhandene, in die Erde gesteckte Beschreibungsschild von liebloser oder zumindest mangelnder Pflege, fast so als hätte man die Pflanze vergessen. Für Demand ist die Pflanze ein „Sinnbild der Vernachlässigung“.<sup>595</sup>

<sup>593</sup> Formalästhetisch erinnert ‚Klausen 2‘ an das für die Biennale in Venedig entstandene Bild ‚Lichtung‘, in dem Demand bereits 2003 damit experimentiert, Natur aus farbigem Papier möglichst realitätsnah nachzubauen. Auch in ‚Lichtung‘ findet sich ein dichtes Gewächs aus Blättern, das in seiner Opazität den Blick auf das möglicherweise Dahinterliegende verstellt.

<sup>594</sup> Demand, in: Obrist, 2007, S. 48.

<sup>595</sup> Ebd.

Zwischen einigen der Fotografien gibt es direkte bildhafte und architektonische Verweise. So ist beispielsweise in dem Küchenraum hinter der nur leicht geöffneten Tür eine kräftig gelbe Farbfläche zu erkennen, die sich in ‚Klausen 5‘ als Wandfarbe wiederfindet. Doch Demands Interesse ist nicht die Vermittlung einer rational nachvollziehbaren Architektur und Raumtopografie, denn durch die geöffnete Tür in ‚Klausen 5‘ (Abb. 111) sind zwar ein dunkler Fußboden und eine Art Kühlschrank, wie sie auch in ‚Klausen 3‘ zu sehen sind, zu erkennen, aber die Vermutung, der gelbe Raum befindet sich hinter der in der Küche zu erkennenden Tür, wird durch die Position des Kühlschranks irritiert. Der Raum in ‚Klausen 5‘ wird aus der Vogelperspektive gezeigt, optisch dominieren die gelbe Wandfarbe und der mit hellen, dunkel gefleckten Fliesen belegte Boden. In dem relativ engen Raumausschnitt sind verschiedene Putzutensilien, Eimer und Kartons zu sehen, die die Assoziation nahelegen, es handle sich um einen Abstellraum.



Abb. 111: Thomas Demand: Klausen 5, 2006, C-Print/Diasc.

Wie in seinen früheren Arbeiten bezieht sich Demand mit ‚Klausen 1–5‘ auf einen in den Massenmedien vielfach thematisierten Ort, der vollkommen banal und alltäglich erschiene, würde er nicht über den Zusammenhang eines dort mutmaßlich begangenen Verbrechens dieser Banalität entoben. Im Gegensatz zu den meisten seiner früheren Arbeiten geht Demand in seinem Rekurs auf ein spezifisches Ereignis mit ‚Klausen‘ jedoch über das in den Medien Gefundene hinaus und stellt umfangreiche Recherchen an, um die Spiegelung des Ereignisses in den Medien um die eigene Anschauung zu ergänzen. Er beauftragt eine Bildagentur damit, weitere Fotos vor Ort anzufertigen, und sogar einen Privatdetektiv, um, wie er sagt, „mir mit meinen eigenen Informationen die öffentlichen Nachrichten zu ergänzen“.<sup>596</sup>

Bei einem aktuell noch andauernden Verfahren waren solche Recherchen sicherlich technisch leichter zu bewerkstelligen als bei historischen Ereignissen, die nahezu ausschließlich über die Vermittlungsebene der Rezeptionsgeschichte zugänglich zu machen sind. Für das künstlerische Verfahren Demands markieren die eigenen Recherchen eine Variation, da sie die Produktionskette ‚Fotografie – Modell – Fotografie‘ erweitern und über die künstlerische Adaption eines medialen Vorbildes hinausgehen.

Mit ‚Klausen‘ wählt Demand erstmals ein serielles Verfahren. Über das Prinzip der Serie erweitert er den Bezug auf die klassische Typologie von Tatorthäusern, indem er die Außenansicht, die noch eine relativ große motivische Nähe zu den Pressebildern unterhält, um vier weitere Raumansichten ergänzt. Wie ich in der Beschreibung von ‚Klausen 3‘

<sup>596</sup> Ebd., S. 54.

und ‚Klausen 5‘ gezeigt habe, ergibt sich jedoch über die komplette Serie kein konkretes, zusammenhängendes Bild des gesamten Ortes. Die fünfteilige Serie unterscheidet sich damit signifikant von Tatortaufnahmen, die im Kontext kriminalistischer Untersuchungen detailgetreu und lückenlos alle sichtbaren Hinweise, Belege und Spuren zu speichern haben, um auch später als visuelles Speichermedium alle Informationen vergegenwärtigen zu können. Demands Bilder eröffnen untereinander keine narrativen Verbindungslinien und könnten genauso Details ganz unterschiedlicher Orte und Gegebenheiten darstellen. Speziell das Motiv der Topfpflanze zeigt wenig motivische Nähe zu den anderen Bildern der Serie, aber auch ein Vergleich der beiden Außenansichten legt die Vermutung, es handle sich um ein und dasselbe Gebäude, keinesfalls nahe. Demand geht es also nicht um eine lückenlose Darstellung des Raumgefüges, sondern um etwas anderes. Er greift mit jedem der einzelnen Bilder bestimmte Aspekte heraus, die ein vielschichtiges Assoziationsfeld um diesen von Bildern umkreisten Ort und das dort angeblich begangene Verbrechen eröffnen. So weckt die mit Efeu bewachsene Fassade des Gebäudes Assoziationen an etwas Verborgenes und liefert eine sehr subtile Andeutung auf den unter dem Deckmantel der Verschwiegenheit dort möglicherweise begangenen Kindesmissbrauch. ‚Klausen 1‘ zitiert die Typologie der Tatorthäuser und gibt mit der zugenagelten Tür einen Hinweis auf einen mittlerweile gesperrten Ort. Das Motiv der vertrockneten Pflanze dagegen weckt gleich eine ganze Reihe von Assoziationen, die sich mit dem mutmaßlichen Tatort verbinden lassen. Zum einen lässt sich die gestorbene Pflanze als ein Sinnbild der Verwahrlosung und des Todes deuten, sowohl auf den Ort selbst bezogen als auch auf den Missbrauchs- und Mordverdacht. Da die Bilder so gut wie keine konkreten Hinweise auf ihre zeitliche Verortung geben, könnte ‚Klausen 4‘ darüber hinaus eine Raumsituation nach den Ereignissen in der ‚Tosa-Klausen‘ beschreiben, als diese nicht mehr genutzt wurde. Eine solche Deutung legt auch Demand nahe, wenn er sagt: „[D]ieses Überbleibsel aus der Pizzeria steht noch heute in dem Raum“,<sup>597</sup> und damit die Zeit nach dem Ende der ‚Tosa-Klausen‘ und die spätere Nutzung des Raumes als Pizzeria erwähnt. Circa vier Monate nach Bekanntwerden des Verbrechens wurde der Raum komplett umgebaut und an eine Pizzeria vermietet, die sich dort jedoch nicht halten konnte und kurze Zeit später wieder geschlossen wurde. Demands Kommentar gibt Aufschluss darüber, dass die tote Pflanze zwar tatsächlich an dem Ort vorhanden war, aber dies lange Zeit nach den Ereignissen, auf die er sich assoziativ bezieht. Insofern erfüllt sie durchaus eine dokumentierende Funktion, indem das Foto etwas zeigt, das sich tatsächlich vor Ort befunden hat, aber sie dokumentiert in keiner Weise etwas, das im Zusammenhang mit dem Verbrechen steht. Auch das gelbe Hinterzimmer, das Demand in ‚Klausen 5‘ zeigt, weist zeitlich über den Verbrechenkontext hinaus, weil diese Farbe erst im Rahmen der Umbauarbeiten nach Aufnahme der polizeilichen Untersuchungen verwendet wurde.

*„Das gelbe Hinterzimmer ist also nicht mehr das Original-Hinterzimmer, um das sich alles drehte, sondern das Hinterzimmer, das den Ort, von dem wir wissen, bildlich beschreibt – aber fälschlich. Das heißt, wir haben uns hier schon einmal einen Schritt vom Original entfernt. Und das geht dann weiter. Die Polizei hatte inzwischen fünf Geständige unter den dreizehn Angeklagten, und die fünf Geständigen sollten ihre Version in unabhängigen Befragungen vor Ort sozusagen ‚nachspielen‘. Um Parallelitäten zu überprüfen, ob es stimmt, dass der Stuhl da und da stand oder die Matratze dort und dort lag. Zu dem Zeitpunkt gab es aber die originale Klausen nicht mehr. [...] Die Polizei hat aber wiederum die Klausen originaltreu, in den räumlichen Abmessungen und mit allen Möbeln und Beweisstücken, im Polizeiquartier nachgebaut, um die Geständnisse nachzuprüfen. Es gibt also schon die zweite Version der Klausen. Und sie hat, obwohl sie schon ein Modell ist, durchaus Erkenntniswert. Das heißt, es gibt eine zweite Virtualisierung und eine dritte: die Presse. Und es gibt eine vierte: der heutige Zustand. Und der verändert sich auch schon wieder, denn die Pizzeria ist geschlossen [...]“*<sup>598</sup>

<sup>597</sup> Ebd.

<sup>598</sup> Ebd., S. 46 f.

Demand beschreibt hier ein komplexes System von Nachbauten und Simulationen bzw., wie er selber formuliert, ‚Virtualisierungen‘, das er letztlich mit seinem eigenen künstlerischen Verfahren verschiedener Medialisierungen von Vorbild, Modellbau und Fotografie aufgreift. Ihm geht es eben nicht um die Aufdeckung des einen Vor- oder Urbildes, sondern er führt vor, dass Bilder immer wieder auf Bilder rekurren. Auch Polizei und Presse greifen in ihrem Ansinnen einer dokumentarischen Beschreibung und Aufdeckung bestimmter Sachverhalte auf ‚Virtualisierungen‘ der Realität zurück und nicht auf etwas, das jenseits solcher Bildwelten läge. Der Nachbau der ‚Klausen‘ im Rahmen der polizeilichen Ermittlungen zur Aufklärung des Falles zeigt dies allzu deutlich.

*„Was genau an dem Ort vorgefallen ist, den mein Ausgangsmaterial im Fall der Klausen zeigt, wissen nur sehr wenige Beteiligte aus eigenem Augenschein. Schon Richter und Staatsanwalt sind darauf angewiesen, aus einem Wust widersprüchlicher Aussagen (wobei gar nicht gesagt ist, ob die Widersprüchlichkeit sich der Lüge verdankt oder möglicherweise einfach unterschiedlicher Wahrnehmung und Interpretation der gemeinsam erlebten Ereignisse – denn auch das Gedächtnis ist ein diffuser Speicher ...) und vager Indizien (also aus diffussem Material) eine glaubhafte Version der Geschichte zu destillieren. [...] Das Verfahren ist also von vornherein auf Verlust angelegt, auf Unschärfe den Ereignissen gegenüber [...].“<sup>599</sup>*

Die Unschärfe gegenüber den Vorbildern und Assoziationskontexten, die sich für Demands Vorgehen als essenziell herauskristallisiert hat und mit der er die Polysemie seiner Bildwelten betont, charakterisiert aus Demands Sicht bereits das Vorgehen der juristischen Beweisaufnahme. Stimmig ist in diesem Fall die Wahl des ‚Tosa-Klausen‘-Prozesses für seine Arbeit, da in diesem Fall das Thema der Glaubwürdigkeit und Schwierigkeit der Rekonstruktion eines Ereignisses eine besondere Rolle gespielt hat.

Indem er in seiner Serie verschiedene zeitliche und bauliche Zustände des Gebäudes als Grundlage der Motive wählt, erweitert er die beiden Differenzsysteme der plastischen und fotografischen Reproduktion, die alle seine Bilder charakterisieren, im Prinzip der Serie um den Aspekt der zeitlichen Differenz. Seine fünf Fotografien umkreisen also motivisch nicht einen konkreten Ort, sondern verstricken den Betrachter in ein Geflecht aus Bildern, die zeigen, dass es den einen zu dokumentierenden Ort nicht gibt, über den man mit Bildern Rechenschaft ablegen könnte. Über das Konstruktionsprinzip ‚Vorbild – Modell – Fotografie‘ zeigen Demands Bilder per se keinen tatsächlichen Ort, aber über das Prinzip der zeitlichen Differenz wird dieses Muster noch verstärkt.

Wenn sich Demand über eine Serie von fünf auch bildsprachlich stark divergierenden Bildern, die jeweils auf unterschiedliche zeitliche Zusammenhänge verweisen, auf die ‚Tosa-Klausen‘ bezieht, vermittelt er, dass eher das Gebäude als das Ereignis selbst sein Referenzpunkt ist.

*„Es geht mir nicht um Kindesmissbrauch, denn da weiß ich nicht mehr, als jeder andere hoffentlich auch darüber weiß. Aber der Grund, warum Geschichte und Gebäude überhaupt bekannt geworden sind, ist Kindesmissbrauch. Der Zusammenhang, der hier eine Rolle spielt, ist die Apokalypse, und zwar in der illustrierten Fassung von Max Beckmann.“<sup>600</sup>*

Mit ‚Klausen 1–5‘ bezieht sich Demand letztlich auf einen weiteren Bedeutungskontext: Max Beckmanns grafischen Zyklus der ‚Apokalypse‘ von 1942/43.<sup>601</sup> Weder motivisch noch formal ergeben sich tatsächlich eindeutige Korrespondenzen zu Beckmanns ‚Apokalypse‘. Abgesehen davon, dass Demand über Elemente wie die gelbe Farbe einen

<sup>599</sup> Demand, in: Stange, 2007, ohne Seitenangabe.

<sup>600</sup> Demand, in: Obrist, 2007, S. 40.

<sup>601</sup> Auf Einladung des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt a. M. wählte Thomas Demand Beckmanns Zyklus als Anlass und Ausgangspunkt seiner eigenen Arbeit.



Bezug herstellt,<sup>602</sup> lässt sich ansatzweise eine Verbindung beider Arbeiten über das Verfahren beider Künstler herstellen. Ohne dass ich auf Beckmanns Arbeit intensiver eingehen möchte,<sup>603</sup> lässt sich festhalten, dass er in seiner grafischen Arbeit ein offeneres Referenzsystem wählt, bei dem es ihm weniger um eine exakte Illustration des Bibeltextes noch um eine metaphorische Übertragung der Thematik auf seine eigenen Erfahrungen während der NS-Zeit geht. Auch Demand sieht die Beziehungen zwischen beiden Arbeiten vor allem im Verhältnis von künstlerischer Bildwelt und Referenzpunkt.

*„Er [Beckmann; K. F.] nimmt den Text als Referenzpunkt für seine Illustrationen und nicht als Aufforderung zur Weltdeutung. Diese außen liegende Referenz wollte ich übernehmen. Ich wollte weder etwas Formales übernehmen noch die Apokalypse illustrieren, sondern dieses Verhältnis zwischen Bildwelt und Referenzpunkt übernehmen.“*<sup>604</sup>

Die Eröffnung eines weiteren Bedeutungskontextes durch den bewussten Bezug auf eine andere künstlerische Arbeit, der für Demands Vorgehen neu ist, erweitert den Assoziationsraum von ‚Klausen‘ und stellt sie in ein komplexes Bezugssystem von Assoziations- und Deutungsmöglichkeiten.

#### 6.5.5 Die Evidenz des Sichtbaren

Wie ich an den drei exemplarisch vorgestellten Arbeiten gezeigt habe, liegt Demands künstlerischer Fokus auf den verwischten medialen Spuren, die die Medienbilder hinterlassen, und damit auf den Funktionsweisen des Fotografischen, weniger auf den Ereignissen, auf die die Bilder verweisen.

*„Nicht die Ereignisse selbst sind mein Sujet, sondern das diffus-schattenhafte Dasein, das sie in dem schattenhaft-diffusen Reich unseres kollektiven Gedächtnisses führen, sprich: die immer schon verwischten medialen Spuren, die die Ereignisse hinterlassen.“*<sup>605</sup>

Insofern geht es beim Lesen der Bilder nicht darum,

*„die Bilder zu dechiffrieren und ihnen ihr Geheimnis zu entreißen. Viel entscheidender ist es, diese andere Form von Erinnerung zu praktizieren, die sich aus dem Zusammentreffen der Bilder mit unserer Neugier ergibt. Eine Erinnerung, die Geschichten nicht rekonstruiert, sondern erst produziert [...]“*<sup>606</sup>

Thomas Demand intendiert keine Konstruktion von Erinnerungsbildern, die, ähnlich wie beispielsweise Joel Sternfelds Tatortserie,<sup>607</sup> bedeutende Ereignisse memorieren, sondern er führt die Produktions- und Konstruktionsprozesse vor, nach denen solches Erinnern funktionieren kann.

*„Man könnte also darüber nachdenken, ob das so benannte Diffuse im Verhältnis zu den in meiner Arbeit aufgegriffenen Ereignissen nicht gleichsam die eigentliche Daseinsweise dessen ist, was wir in Wort und Bild als Nachricht aufnehmen und das sich mitunter und aus den unterschiedlichsten Gründen im kollektiven Gedächtnis einer bestimmten Gruppe von Menschen festsetzt (und aus dem ich meine Sujets vorwiegend rekrutiere). Schließlich liegen Sachverhalte nicht einfach fix und fertig in der Landschaft herum.“*<sup>608</sup>

<sup>602</sup> Vgl. Obrist, 2007, S. 44.

<sup>603</sup> Fokus meiner Arbeit ist vor allem die Tatortthematik, insofern erscheint mir der Bezug auf Beckmanns Zyklus vorrangig in seiner Erweiterung der über die Arbeit eröffneten Bedeutungskontexte interessant.

<sup>604</sup> Demand, in: Obrist, 2007, S. 42.

<sup>605</sup> Demand, in: Stange, 2007, ohne Seitenangabe.

<sup>606</sup> Ruby, 2001, S. 121 f.

<sup>607</sup> Vgl. auch Kapitel 6.3.

<sup>608</sup> Stange, 2007, ohne Seitenangabe.

Demand nutzt hier den Begriff des Diffusen, um das Differenzverhältnis von Nachricht und Ereignis zu beschreiben. In seiner künstlerischen Arbeit wird auf dieses Verhältnis nicht allein über die Unschärferelation zwischen seiner Fotografie und den Pressefotografien angespielt, sondern vor allem über die Differenz der verschiedenen Darstellungssysteme. Sowohl der plastische als auch der fotografische Darstellungsmodus konstruieren eine Differenz zum fotografischen ‚Vorbild‘ und zum eigentlichen Ereignis allemal. Der aufwendige Konstruktionsprozess ‚Fotografie – Modell – Fotografie‘ erweist sich als essenziell, denn

*„[w]ir wissen, dass die Gegenstandswelt der Motive Demands nur die virtuelle Realität einer abwesenden Wirklichkeit darstellt, aber wir sehen sie als Materialität, die vor der Kamera gestanden hat.“*<sup>609</sup>

Auf der Ebene der Sichtbarkeit wird, das erschließt sich im Prozess der intensiveren Bildbetrachtung, nur ein Papiermodell zu sehen gegeben. Aber über die Medialität des Fotografischen konstituieren Demands Fotografien einen Wirklichkeitseffekt, der den Orten und Gegenständen eine Wirklichkeitsnähe verleiht, die sie als Papierskulpturen allein nie hätten. Das Wirklichkeitsversprechen, mit dem das fotografische Medium per se affiziert ist, bedingt, dass das einer Pressefotografie nachempfundene Papiermodell in einer zweiten Medialisierung durch das fotografische Bild authentifiziert wird. Denn es ist die spezifische Medialität der Fotografie, die uns glauben macht, das Bild einer vorgeordneten Realität zu sehen. Insofern liefern Demands Bilder einen Beleg für die Wirkungsmacht der Fotografie, die er jedoch gleichzeitig künstlerisch wieder unterminiert, indem sich die fotografierten Objekte und Orte als Papiermodelle zu erkennen geben.

*„Indem also diese fotografischen Bilder Modelle der Wirklichkeit zeigen, und nicht etwa die Wirklichkeit selbst, irritieren sie die Annahme einer vordergründigen Evidenz des Sichtbaren, während der [...] ‚Zweifel‘ einen Prozeß in Gang setzt, der die im fotografischen Bild wirksam werdenden Repräsentationen und mithin jene Bedingungen hinterfragt, unter denen das fotografische Bild überhaupt repräsentiert.“*<sup>610</sup>

Demand greift auf Bilder der Massenmedien zurück, die unter dem fortwährenden Diktat der Authentizität und Glaubwürdigkeit der journalistischen Berichterstattung zu belegen haben, dass diese Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Doch die scheinbare Authentizität der Pressebilder, ihr Anspruch, ein Abbild der Wirklichkeit zu liefern und diese zu bezeugen, ist immer Resultat einer Zuschreibungspraxis. Demand selbst würde hier vermutlich von ‚Virtualisierungen‘<sup>611</sup> sprechen. Künstlerisch greift er auf das scheinbar authentische Medienbild zurück, indem er es über den Modellbau einer offenkundigen Fiktionalisierung unterwirft. Im Prozess der erneuten fotografischen Bezugnahme, durch das Fotografieren der Modellwelten, spielt Demand auf den Authentifizierungseffekt und den Zeugnischarakter des Fotografischen an und unterminiert ihn gleichzeitig.

Im Sinne des barthesschen ‚So ist es gewesen‘ zeigen seine Fotografien tatsächlich etwas, das sich vor der Kamera befunden hat, nur erweisen sich die Gegenstände als Fiktionen dessen, was sie vermeintlich bedeuten.<sup>612</sup> Nach Roland Barthes ist der fotografische Referent „nicht von der gleichen Art [...] wie der der anderen Darstellungssysteme“, weil er sich auf die „notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe“,<sup>613</sup> bezieht. Dabei liegt die besondere Qualität fotografischer Zeichen nicht primär in ihrer Ähnlichkeit zum Referenten, sondern in der physischen

609 Wetzel, 1999, S. 6.

610 Christofori, 2005, S. 29.

611 Vgl. Fußnote 598.

612 Vgl. hierzu auch Wetzel, 1999, S. 5.

613 Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989, S. 90 f.

Verbindung zwischen dem Zeichen und seinem Referenten.<sup>614</sup> Auf der Folie einer solchen indexikalischen Lesart verweisen Demands Fotografien auf die Papiermodelle, die sich tatsächlich vor der Kamera befunden haben. Doch mit der Verbindung von Modellbau und Fotografie koppelt Demand zwei Zeichensysteme und fügt dem indexikalischen der Fotografie das ikonische der Modellbauten hinzu. Über das Prinzip der Ähnlichkeit, das ikonische Zeichen charakterisiert, beziehen sich die Modelle auf Referenten, die die medialen ‚Vorbilder‘ assoziieren und über diese wiederum die tatsächlichen Ereignisse. Mit der Koppelung eines ikonischen und eines indexikalischen Zeichensystems erweitert Demand die Relation zwischen einem Zeichen und seinem Referenten und zwischen einem Signifikanten und seinem Signifikat um ein komplexeres Bezugs- und Bedeutungssystem. Somit irritiert er jeden Versuch, seine Fotografien als Spuren, als Emanation des „vergangenen Wirklichen“<sup>615</sup> zu lesen, auf die sich Vorstellungen von einer Zeugenschaft der Fotografie gründen. Der Konstruktionsprozess ‚Foto – Modell – Foto‘ macht letztlich sichtbar, dass auch die Fotografie immer nur auf andere Bilder verweist.

Indem Demand über einen plastischen und fotografischen Konstruktionsprozess den Topos der Tatortfotografie, bezogen auf ihre pressefotografischen Verwendungskontexte hin, aufgreift, rekurriert er zum einen auf ein Begehren nach dem Realen, aber stellt zum anderen die Wirkungsmacht der Fotografie als Beweismittel infrage und kehrt die visuelle Rhetorik des Zeugnisablegens letztlich ins Gegenteil. Er greift den dokumentarischen Impetus seiner ‚Vorbilder‘, die als Tatortbilder mit dem Ziel gemacht wurden, ein Ereignis visuell zu dokumentieren, vordergründig auf, um Dokumentation und Simulation ununterscheidbar werden zu lassen. Statt die ‚fluktuierende Kette der Signifikate‘ zu fixieren, suchen die Bilder keine Sachverhalte zu dokumentieren, sondern eröffnen vielschichtige Assoziations- und Interpretationsräume.

Dokumente sind ‚gefundene‘ Objekte, materielle Spuren, die wahrgenommen werden und daraufhin als Beweisstücke, als Fakten konstituiert werden.<sup>616</sup> Im ersten Schritt seines künstlerischen Verfahrens greift Demand seine gefundenen ‚Vorbilder‘ wie solche Dokumente auf, aber nicht, um sie als Beweisstücke einzusetzen. Demand nutzt vielmehr die dokumentarische Form als Ausgangsmaterial, um sie in Folge als Ergebnis eines Konstruktionsprozesses sichtbar werden zu lassen. In ihrer Verkettung von immer wieder neuen Bildern legen seine Arbeiten die Durchdringung „dokumentarischer Bildregimes“<sup>617</sup> mit Verfahren der Wahrheitsproduktion offen. Insofern greifen Thomas Demands Tatortbilder eine Form des Dokumentarismus auf, der das, was Hito Steyerl mit ihrem Begriff der Dokumentalität beschreibt, bewusst reflektiert, indem er die diskursiven Konstruktionsbedingungen des Dokumentarischen betont.

614 Vgl. Kapitel 3.3.

615 Barthes, 1989, S. 99.

616 Vgl. Kapitel 2.4.

617 Hito Steyerl: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 91–107, hier S. 96, und vgl. Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

## 7 DOKUMENTE DES ALLTÄGLICHEN

Einsetzend mit den 90er-Jahren finden sich in verschiedenen künstlerischen Auseinandersetzungen verstärkt Bezüge auf dokumentarische und auf Authentizität zielende Formen des Visuellen, die eine Semiotik des Authentischen und Dokumentarischen über Assoziationen an amateurfotografische Herangehensweisen und deren Fokus auf die Situationen und Banalitäten des Alltäglichen erzeugen. Angelehnt an ein zentrales Charakteristikum der Amateurfotografie spielen diese Arbeiten mit dem Blick eines Milieu- oder Familienangehörigen und einer selbstverständlichen Anwesenheit der Kamera im privaten Raum, um in der Annäherung an Szenen des scheinbar realen Lebens die Unmittelbarkeit und Alltäglichkeit von Familienfotos zu konnotieren. Die künstlerischen Arbeiten bedienen sich in ihrer Rezeption amateurfotografischer Ausdrucksformen, dabei zum einen der Motivwelten des Alltags und zum anderen eines ästhetischen Formenrepertoires des Schnellen, Beiläufigen und Schnappschussartigen, das künstlerische Gestaltungskriterien und technische Perfektion zugunsten der Gegenwart eines fotografischen Augenzeugen vernachlässigt. Motivisch widmen sich die künstlerischen Arbeiten zwar dem Privaten, Alltäglichen oder auch Intimen, aber sie suchen dabei den Eindruck des Authentischen vorrangig über Bilder des Anderen und des Körpers herzustellen. Am Beispiel der Fotografien Richard Billingham werde ich zu zeigen versuchen, wie der an Amateurfotografien erinnernde Blick auf das Private, Intime und Alltägliche sozialer Existenzweisen, die mit der Vorstellung vom sozial Anderen behaftet sind, das Bild einer scheinbar authentisch bezeugten Alltagsrealität vermittelt.

### 7.1 Knipser, Dilettanten, Amateure – das Feld der Amateurfotografie

Um später auf die Rückgriffe und Zitate amateurfotografischer Charakteristika im Feld der Kunst an ausgewählten Beispielen einzugehen, werde ich mich vorbereitend in diesem Unterkapitel mit den spezifischen Gebrauchs- und Funktionsweisen der Amateurfotografie beschäftigen.

Eine Vielzahl der Untersuchungen zur Amateurfotografie argumentiert auf der Grundlage technischer Innovationen, die gleichsam als Wegbereiter und Voraussetzung der Amateurfotografie fungiert haben sollen.<sup>618</sup> So sehen sie in den Kodak-Rollfilmkameras, die die von George Eastman gegründete Firma auf den Markt brachte, die zentrale Ursache für das Bildermachen der Amateure und Knipser. Die erste Kodak-Kamera wurde 1888 öffentlich vorgestellt, nachdem von ihr nur 5.200 Exemplare verkauft wurden, stellte man die Produktion aber bereits 1889 wieder ein. 1890 löste die Kodak Nr. 2 die erste Kodak-Kamera ab. Begleitet wurde die Vermarktung der Kodak-Kameras mit dem Werbeslogan ‚You press the button – we do the rest‘, der den Eindruck weckte, das Fotografieren mit einer Kodak-Kamera sei durch einen einzigen Knopfdruck zu bewerkstelligen. Wirklich neuartig war aber letztlich nur die Ablösung der individuellen Herstellung der Abzüge durch eine industrielle, da die Aufnahmen nach ihrer Fertigstellung mit der kompletten Kamera über den Händler an das Werk zurückgeschickt wurden, wo die Entwicklung erfolgte.<sup>619</sup> Timm Starl hat nachgewiesen, dass die firmeneigenen Veröffentlichungen Kodaks eine Vielzahl an Legendenbildungen initiiert haben, die George Eastman persönlich die Erfindung der ersten Rollfilmkamera überhaupt zuschreiben und ihn darüber hinaus

<sup>618</sup> Vgl. Lars Bauernschmitt: Das Traumpaar. Etappen der Amateurfotografie, in: Pictorial 1 (2013), S. 36–38. Aber auch Susanne Holschbach: Kontinuitäten und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/kontinuitaeten\\_differenzen/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/1/) 2004 (Zugriff: 22. August 2012), ohne Seitenangabe.

<sup>619</sup> Timm Starl: Exkurs: Die Kodak-Legende, in: ders.: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München, Berlin 1985, S. 45–50.

zum Erfinder der Amateurfotografie mythisieren. Starl legt offen, dass Eastman keinesfalls als Erster und auch nicht komplett alleine die Rollfilmkamera entwickelt habe, auch seien die Kameras teurer als die meisten Apparate mit ähnlicher Ausstattung gewesen und hätten daher keinesfalls durch ihren besonderen Preis den Amateurmarkt erobern können.<sup>620</sup> Auf die Kodak Nr. 1 folgten diverse weitere Modelle, von der Kodak Nr. 2 bis zur Nr. 4 und der Kodak Junior 3 und 4. Die erste wirklich erfolgreiche Kamera, die in die Massenproduktion ging, war erst die sogenannte ‚Brownie‘, die 1900 marktfähig wurde.

Die Legendenbildungen, die die Historie der Kodak-Kameras begleitet haben, zeigen, dass eine Lesart, die die Ursache der Amateurfotografie wesentlich in der Erfindung dieser frühen Kameratypen begründet sieht, vor allem die offizielle Firmengeschichtsschreibung Kodaks reproduziert und gleichzeitig übersieht, dass die Motivationen für die Privatfotografie vielschichtiger und komplexer sind als über den alleinigen Zugang zur Technik.

*„Der Knipser dagegen betrachtet die eigene Konstruktion, die einzig enthält, was er als konstitutiv für seine Existenz erachtet. Dazu gehören Bilder von Personen, die ihm in irgendeiner Weise nahestehen, Gegenständen, für die er sich interessiert, Situationen, die als besondere erlebt werden, Ansichten, die man ansprechend findet. Der Knipser hält das für ihn Bemerkenswerte fest und verzichtet auf alles, was als unbedeutend vergessen werden kann. Er gibt sich Kontur in den angelegten Aufzeichnungen, in ihnen erfährt er sich als geschichtliches Wesen, als solches findet er Identität.“*<sup>621</sup>

Timm Starl geht in diesem Zitat auf drei Aspekte ein, die sich als konstitutiv für die Amateurfotografie erweisen. Der Fokus des Amateurfotografen richtet sich vorrangig auf Menschen und Gegenstände seines persönlichen Umfeldes oder zumindest auf solche, zu denen er einen persönlichen Bezug herstellen kann. Der Amateurfotograf ist sowohl Produzent als auch Betrachter seiner Arbeiten. Beides ist er nicht zuletzt, weil die Amateurfotografie, wie das Zitat Starls zeigt, für ihn eine Funktion im Kontext seiner eigenen Identitätskonstruktion ausfüllt.

*„Der Knipser ordnet die Bilder der Welt, wie er sie sieht, zu einem Gefüge, in dem er sich jederzeit und ohne weiteres wiederzufinden vermag.“*<sup>622</sup>

Ähnlich einem Tagebuch dienen die Amateurfotografien der Konstituierung der eigenen Geschichte, ermöglichen gleichsam den Entwurf des eigenen Lebens in Form einer visuellen Geschichte.<sup>623</sup> Auf diesen Aspekt geht auch der US-amerikanische Sammler von Amateurfotografien Robert E. Jackson<sup>624</sup> ein, wenn er beschreibt, dass die Fotografie

*„provides the general population an affordable means to create a narrative of their life. Their ability to record the world around them and to interact, via taking a picture.“*<sup>625</sup>

Besonderen Raum nimmt bei der visuellen Dokumentation der eigenen Geschichte das Familienleben ein.

620 Ebd.

621 Ebd., S. 23.

622 Ebd.

623 Vgl. ebd. und Timm Starl: Kostbarkeiten aus den USA, in: Fotogeschichte 19 (2008), <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=245> (Zugriff: 30. August 2012), in Internetquelle ohne Seitenangabe, sowie Timm Starl: Eine kleine Geschichte der Knipserfotografie, in: Ausst.-Kat.: ‚Knipsen‘. Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis heute, hg. von Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart 1993, S. 6–14.

624 Robert E. Jackson ist Sammler von Amateurfotografien. Seine umfassende Sammlung wurde u. a. in der Ausstellung ‚The Art of the American Snapshot 1888–1978‘ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vgl. Interview: Robert Jackson: The Art of the American Snapshot 1888–1978, in: Maximumfun, Los Angeles, 20. November 2007, <http://www.maximumfun.org/blog/2007/11/interview-robert-jackson-art-of.html> (Zugriff: 30. August 2012).

625 Ebd.



*„Schon seit den Anfängen der Fotografie wurde die Fotokamera wie später auch die Filmkamera zur visuellen Aufzeichnung des Familienlebens und der damit verbundenen Rituale verwendet, als aide-mémoire und als Mittel, die Familienbande über räumliche Trennungen hinweg aufrechtzuerhalten.“*<sup>626</sup>

Die Bedeutung der Fotografie für die Institution der Familie betont auch die Forschungsgruppe um den Soziologen Pierre Bourdieu, die bereits in den 60er-Jahren das Phänomen der Amateurfotografie soziologisch untersucht hat.<sup>627</sup> Ihre Recherchen legen die Funktionen familiärer Motive für die Amateurfotografie dar und machen die Dokumentation familialer Rituale im Sinne einer rituellen Bestätigung der Institution Familie als eine der zentralen sozialen Funktionen des Fotografierens von Amateuren aus. Nach Bourdieu erfüllt die Fotografie den Zweck, den Zusammenhalt der Familie zu gewährleisten und zu fördern. Mit der Fotografie im Familienkontext wird ein Bild geschaffen, „das seinerseits wiederum der Verstärkung der Integration dient“.<sup>628</sup> In dieser Lesart fungiert die Amateurfotografie als eine ‚Agentin‘ der Familie und ihres Zusammenhalts, den sie zum einen dokumentiert und zum anderen konstruiert.<sup>629</sup> Insofern erweist sie sich als identitätsbildend.

Ein wesentliches Charakteristikum der amateurfotografischen Praxis ist, auch über das Sujet der Familie hinaus, die Selbstdarstellung mit dem Ziel der Konstitution der eigenen Geschichte über das Medium Bild. Das Thema der Selbstdarstellung verweist in zweifacher Weise auf den konstitutiven Charakter der Amateurfotografie, die sich meistens wenig um ästhetisierende Bildstrategien bemüht und deshalb mit einer Unmittelbarkeit und Unvermitteltheit des Ausdrucks assoziiert wird, die ihrem konstitutiven Charakter erst einmal zuwiderzulaufen scheint. Zum einen ist die spezifische Auswahl, die etwa für ein Familienalbum vorgenommen wird, konstitutiv im Sinne einer Konstruktion der eigenen Geschichte für das spätere Erinnern. Zum anderen richtet sich das Verhalten vor der Kamera oftmals danach, wie man eigentlich gesehen werden möchte. Das bewusste Sich-Ausrichten auf die Kamera hin und das Suchen einer Pose, die sich in repräsentativen Familienporträts ebenso wie auf Partyschnappschüssen finden, sind Teil eines Bemühens um aktive Selbstdarstellung und laufen damit einer Vorstellung vom Schnappschuss als reinem Ausdruck emotionaler Spontaneität und Ungeplantheit zuwider.

Dem amateurfotografischen Streben nach Selbstdarstellung geht es letztlich um das Herstellen von Sichtbarkeit, das bereits die bürgerlich-aufklärerische Aufschreibep Praxis kennzeichnet, die ausgehend von „Handelsregister, Pflichtenheft und Logbuch de[n] Aufschreibetypus des (bürgerlichen) Tagebuchs“<sup>630</sup> hervorgebracht hat. Denn Sichtbarkeit ist eine Voraussetzung für die Konstruktion von Subjektivität, die immer das Eingebundensein des Subjekts in Blickverhältnisse bedeutet. Wie Kaja Silverman darlegt, gibt es nur dann die Gewissheit, gesehen zu werden, wenn wir als Bilder zirkulieren.<sup>631</sup>

Sah die Forschergruppe um Bourdieu eine wesentliche Bedeutung der Amateurfotografie in ihrer Funktion als Stifterin und Bewahrerin des Familienzusammenhalts, so geht interessanterweise mit der Digitalisierung und einer zunehmenden „Auflösung

626 Barry King: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie, Frankfurt a. M. 2003, S. 173–214, hier S. 177.

627 Pierre Bourdieu, Luc Boltanski u. a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie (1965), Hamburg 2006. Die Forschungsgruppe ermittelt auf der Basis von Fragebögen ausführliche statistische Daten, die das fotografische Verhalten in Beziehung zu verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen setzen. Hierbei wird deutlich, dass die fotografische Praxis deutlich davon abhängt, ob Kinder in einem Haushalt leben. Aus diesem Umstand und der Tatsache, dass in den meisten gesellschaftlichen Gruppen die Befragten Ferien, Familie und Freunde als häufigsten Anlass für die fotografische Praxis nennen, leitet die Forschungsgruppe ihre These der familienintegrierenden Funktion der Fotografie ab. Vgl. ebd., S. 276 und S. 282.

628 Ebd., S. 37 f.

629 Zur Amateurfotografie als ‚Agentin‘ der Familie vgl. auch Holschbach, 2004.

630 Karin Bruns: All by myself, in: Fotogeschichte 111 (2009), S. 39–46, hier S. 44. Nach Foucault bildet die Aufschreibep Praxis des Tagebuchs den religiösen Confessiones folgend den Urtypus der Bekenntnisgattung. Vgl. Michel Foucault: Technologien des Selbst, in: ders.: Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62.

631 Kaja Silverman: Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 41–64. Vgl. auch Dominika Szope: GreenTeaGirlie. Selbstdarstellung auf YouTube. Vortrag im Rahmen der Tagung Medienamateure: Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?, Universität Siegen, Siegen 2008, in: <http://www.medienamateure.de/pdfs/SzopeSelbstdarstellung.pdf> (Zugriff: 7. September 2012).

traditioneller Familienstrukturen und -bindungen [...] eine Zunahme des Einsatzes fotografischer Techniken<sup>632</sup> einher und scheint so Bourdieus These von der zentralen Bedeutung der Familie für die Amateurfotografie zumindest für das beginnende 21. Jahrhundert zu widerlegen. War die identitätsstiftende Funktion der Familie in früheren Zeiten zentral, so gewinnen mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts tatsächlich neue Kommunikations- und Beziehungsmuster an Bedeutung, die andere Formen der Identitätsstiftung und des Herstellens von Sichtbarkeit ermöglichen.

Während Timm Starl noch davon ausging, dass die Charakteristika der Amateurfotografie vor allem im Bild des Privaten aufzuspüren seien und in der Differenz zum öffentlichen Bild, das anderen Regeln unterliege,<sup>633</sup> erweist sich diese Feststellung heute in vielerlei Hinsicht als falsch. Zum einen sind auch die Amateurfotografen als Teil der visuellen Kultur von den Bildern des kollektiven Gedächtnisses und damit von den in professionellen und künstlerischen Zusammenhängen erstellten Bildern geprägt und suchen diesen bewusst oder auch unbewusst nachzueifern. Zumindest ist davon auszugehen, dass sich bestimmte dort präsente Bildmuster auch in die Fotografien der Amateure einschreiben. Die in Starls Argumentation angelegte klare Opposition zwischen professioneller, auf Öffentlichkeit zielender und amateurischer Fotografie im Sinne eines Dualismus von privat und öffentlich ist also nicht aufrechtzuerhalten.<sup>634</sup> Zum anderen können bestimmte ursprünglich allein professionellen Fotografen vorbehaltene Veröffentlichungskontexte heute mehr und mehr von Amateuren bedient werden. Hierzu gehören beispielsweise Bereiche der Reisefotografie. Auch in der sogenannten Katastrophenfotografie geht es immer weniger um technische und journalistische Kompetenz als vielmehr um die Zeugenschaft vor Ort, sodass auch ein Amateur mit Smartphone, auf Grundlage der mit dieser Technik einhergehenden, annähernd vorkehrungslosen Verfügbarkeit, ein Ereignis visuell festhalten kann, das dann in einem Magazin oder im Internet veröffentlicht würde.<sup>635</sup> Insofern können Amateurfotografien durchaus auf Veröffentlichungskontexte abzielen und weisen damit über den privaten Bereich hinaus.

Aber auch im Bereich des autobiografischen Dokumentarismus, dem mein vorrangiges Interesse gilt, finden durch die digitalen Medien massive Verschiebungsprozesse statt. Angesichts der mit den Entwicklungen des Internets einhergehenden neuen Möglichkeiten an Verwendungs- und Veröffentlichungskontexten für Amateurfotografien gewinnt gerade das Streben nach der Herstellung von Sichtbarkeit gänzlich neue Implikationen. Denn „die Selbstdarstellungen, die heute im Netz realisierbar sind, [gehen; K. F.] weit über das hinaus[...], was in den traditionellen Medien möglich war.“<sup>636</sup> Anders als noch vor 20 Jahren können Amateurfotografien heute über Plattformen wie Flickr, Facebook, Tumblr oder andere Fotosharing-Websites eine große Öffentlichkeit erreichen.<sup>637</sup> Im Gegensatz zum Familienalbum, das ursprünglich als Aufbewahrungsort der privaten Bilder fungierte, verändert sich mit der Digitalität der Status der Amateurfotografien signifikant. Der Amateurfotograf ist nicht weiter nur Produzent und bevorzugter Betrachter seiner eigenen Bilder, sondern die Bilder des privaten Lebens verlassen über die Veröffentlichungs- und Distributionsformen im Internet das eigene Familienalbum, den privaten Bereich, und werden öffentlich. Interessanterweise werden die Kontaktpersonen bei

632 Kathrin Peters: Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/sofort\\_bilder](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder) (Zugriff: 28. August 2012), ohne Seitenangabe.

633 Vgl. Starl, 1993, S. 8.

634 Vgl. hierzu auch folgendes Zitat von Timm Starl: „Auf geltende Konventionen braucht er [der Knipsler; K. F.] weder in inhaltlicher noch in kompositorischer Hinsicht zu achten, denn die Bilder geraten nicht in die Öffentlichkeit und sind somit dem Verdikt, was gerade als modisch, schön, attraktiv gilt, entzogen. Ausschnitt, Perspektive, Farbigkeit, Abzugsformat usw. sind unerhebliche, zumindest nachrangige Größen.“ Starl, 1985, S. 24.

635 Vgl. auch Kapitel 5.1.3.

636 Szope, 2008, S. 7.

637 Zu den bekanntesten Plattformen für Amateurfotografien gehören heute: [www.fotocommunity.de](http://www.fotocommunity.de), [www.flickr.com](http://www.flickr.com) und selbstverständlich [www.facebook.com](http://www.facebook.com). Aber natürlich bieten auch eigene Homepages eine Möglichkeit der Veröffentlichung und Herstellung von Sichtbarkeit. Aktuell werden immer mehr Bilder über [www.tumblr.com](http://www.tumblr.com) geteilt. Für den Austausch von Videos ist [www.youtube.com](http://www.youtube.com) momentan sicherlich am bekanntesten.

Facebook ‚Freunde‘ genannt, wodurch rein begrifflich eine persönliche Nähe impliziert wird, die sich in keiner Weise mit dem tatsächlichen Bekanntheitsgrad deckt, da die meisten User kaum alle, oftmals sogar nur die Minderheit ihrer ‚Facebook-Freunde‘ persönlich kennen.<sup>638</sup> Die bis ins letzte Viertel des 20. Jahrhunderts verbreiteten privaten Fotoalben der Amateure können ungefähr seit der Wende zum 21. Jahrhundert in riesigen Datenbanken gespeichert und im Internet einer breiten öffentlichen Rezeption zur Verfügung gestellt werden. Somit rücken sie ein Stück weit in die Nähe professioneller Fotografien, die über zum Teil vergleichbare digitale Archive für unterschiedliche Verwendungs- und Verwertungszusammenhänge angeboten werden. So einfach heute das im privaten Kontext entstandene Foto in öffentliche Verwertungszusammenhänge einfließen kann, so brüchig und fragwürdig werden die Unterscheidungen von Amateur und Profi, von privat und öffentlich.

*„Der tendenziellen Ausweitung des polizeilichen Archivs durch Rasterfahndung und Videoüberwachung auf potenziell jeden entspricht, dass die zuvor relativ klar gezogenen Grenzen zwischen privat und öffentlich aufgeweicht werden. Das zeigt sich nirgendwo deutlicher als in den domestischen Verwendungen der Fotografie. Digitale Fotoapparate oder sogar digitales Video haben zunächst bruchlos an die Verwendung foto- und videografischer Techniken bei der Aufzeichnung familiärer Höhepunkte, dem Heranwachsen der Kinder, des Urlaubs etc. angeschlossen. Auf dieser Ebene ist zunächst keine Veränderung der Pragmatik durch den Übergang zu digitalen Medien zu beobachten. Bemerkenswerter ist, wie sich der Umgang mit den Bildern verändert hat. Zwar können die Bilder immer noch ausgedruckt und in Fotoalben zu kleinen Narrativen der persönlichen Selbstvergewisserung angeordnet werden; dasselbe erlauben aber auch Homepages im World Wide Web. Die privaten Narrative werden so – jedenfalls im Prinzip – öffentlich gemacht.“*<sup>639</sup>

Jens Schröter betont hier den Aspekt einer neuartigen Sichtbarkeit, die durch einen veränderten Umgang mit privaten Bildern möglich wird. So ist vorrangig nicht unbedingt eine veränderte Ästhetik der Amateurfotografien auszumachen, es wandeln sich hingegen ihre Gebrauchsweisen. Die Bilder finden zunehmend ihren Ausdruck in ihrer allgemeinen und sofortigen Verfügbarmachung für eine größere, letztlich nicht mehr kontrollierbare Öffentlichkeit. Die Grundlage für diese veränderten Gebrauchsweisen haben tatsächlich technische Möglichkeiten über die massenhafte Verbreitung von Digitalkameras und Smartphones sowie das Web 2.0 bereitet. Sie ermöglichen eine Unaufwendigkeit und Spontaneität, mit der die Bilder unmittelbar, sozusagen aus dem Moment heraus aufgenommen, verteilt und für andere zugriffsfähig gemacht werden können. Sieht man sich beispielsweise Funktionen wie die Chronik bei Facebook an, die seit August 2012 für alle Nutzer verbindlich ist, so wird offenkundig, dass der Umgang mit privaten Fotografien auch im Kontext neuer Kommunikations- und damit einhergehender Beziehungsmuster einmal mehr der Vorstellung von der Fotografie als Medium der Erinnerung und der privaten lebensgeschichtlichen Narrative verschrieben ist. In der Facebook-Chronik werden alle Ereignisse, Statusmeldungen und eben auch Bilder, die der User auf Facebook gepostet und für die Chronik ausgewählt hat, in Form einer virtuellen Lebensgeschichte protokolliert.

Interessanterweise führen die Fülle an Bildern und die Möglichkeiten zu deren sofortiger Verfügbarmachung und Veröffentlichung, die die Digitalisierung mit sich bringt, dazu, dass der Moment des Betrachtens „zugunsten eines maßlosen Produzierens

<sup>638</sup> Vgl. u. a. einen Artikel im ‚Hamburger Abendblatt‘ über einen Selbstversuch, die eigenen Facebook-Freunde persönlich zu treffen. Juliane Kmieciak: Die Offline-Freundin, in: Hamburger Abendblatt, magazin 35, 1./2. September 2012, S. I sowie S. IV–V. „Menschen, bei denen uns früher noch nicht mal interessiert hätte, wohin sie in den Urlaub fahren, posten jetzt Fotos vom Salat-Büfett auf La Gomera.“ Ebd., S. I.

<sup>639</sup> Jens Schröter: Archiv – post/fotografisch, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/archiv\\_post\\_fotografisch](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch) (Zugriff: 28. August 2012), ohne Seitenangabe.

in den Hintergrund<sup>640</sup> tritt. Die Möglichkeiten des ständigen fotografischen Dokumentierens der eigenen Alltagswelt und deren unmittelbare Veröffentlichung tendieren dazu, die Erinnerungsfunktion der Bilder letztendlich zu überlagern zugunsten einer permanenten Gegenwärtigkeit, mit der die immer noch neueren, aktuelleren Bilder die bereits vorhandenen überlagern. Man könnte auch sagen, die auf Facebook und Co digital veröffentlichten Bilder würden kurzlebiger, denn wie auch Kathrin Peters bereits im Kontext ihrer Analyse der analogen Lomografie, auf die ich später selber noch eingehen werde, konstatiert, ist

*„[e]inem ständigen fotografischen Festhalten der eigenen Alltagswelt [...] ein Verbrauch schon eingeschrieben [...], weil sich die Momentaufnahmen (und mit ihnen die Momente) im Zuge ihrer ständigen Überbietung abnutzen“.*<sup>641</sup>

Mit dem Wandel der aktuellen Erscheinungsformen der Amateurfotografie und dem Verwischen der Grenzen zwischen privat und öffentlich geht eine veränderte Positionierung des Amateurs einher, der vom Knipser und Amateur zum produzierenden und konsumierenden Medienamateur, dem Prosumenten oder ‚Prosumer‘<sup>642</sup> wird. Timm Starl unterscheidet noch zwischen Amateur und Knipser, wobei den Knipser auszeichnet, dass seine Bilder weitgehend unbeeinflusst von anderen fotografischen Bereichen allein auf das Private gerichtet sind und nur im privaten Umfeld kursieren, während der Amateur durchaus an professionellen und künstlerischen Vorbildern orientiert ist. Nach Starl wurde der Begriff des Knipsers geläufig, als sich um 1890 die Amateurfotografen in zwei Lager teilten, in „ambitionierte Dilettanten“ und „knipsende Amateure“.<sup>643</sup> Geht man davon aus, dass mittlerweile nicht-professionelle Fotografien, deren Sujets Alltägliches, Privates und Intimes zeigen, in digitalen Datenbanken öffentlich zugänglich gemacht werden, so existiert der ‚Knipser‘ in der Definition Starls heute so gut wie gar nicht mehr. Abgesehen davon, dass ich, wie bereits weiter oben erwähnt, davon ausgehe, dass es das ästhetisch und visuell Unbeeinflusste, wie es Starl für den ‚Knipser‘ beschreibt, in dieser puren Form gar nicht geben kann.<sup>644</sup> In der zeitgenössischen Figur des Prosumenten, der zum aktiven Teilhaber der öffentlichen Bildkommunikation wird, verschmelzen Produktion und Konsumption, während gleichzeitig Privates und Alltägliches Teil einer öffentlichen Wahrnehmung und Rezeption wird.

Die zunehmende Präsenz des Privaten in öffentlichen Netzen<sup>645</sup> verändert auch die Bedeutung der Selbstdarstellung und -vergewisserung im Feld amateurfotografischer Aktivitäten. Über das Editieren und die Pose hinaus, die bereits das Fotografieren fürs Familienalbum geprägt haben, bietet das Web 2.0 Möglichkeiten des Ausstellens und Veröffentlichens, die auf eine Fabrikation von Subjektivität über die mediale Veräußerung zielen. Dies wird nirgendwo deutlicher als in der inflationären Verbreitung amateurpornografischer Inhalte im Netz.<sup>646</sup>

Auf pornografischen Seiten wie ‚YouPorn‘ oder ‚BeautifulAgony‘, die zwar nicht ausschließlich, aber als einen wesentlichen Schwerpunkt Videos und Bilder von Amateuren zeigen, werden Bildwelten, die private und intime Inhalte zeigen, zum Teil parallel zu

<sup>640</sup> Peters, 2004, ohne Seitenangabe.

<sup>641</sup> Ebd. Auch wenn der Aufnahmeprozess in der Lomografie nach wie vor analog ausgerichtet ist, sind die Bilder mittlerweile perfekt in digitale Veröffentlichungsprozesse eingebunden.

<sup>642</sup> Zur Figur des ‚Prosumers‘ vgl. Susanne Regener: Medienamateure im digitalen Zeitalter, in: Fotogeschichte 111 (2009), S. 5–9, hier vor allem S. 5.

<sup>643</sup> Starl, 1993, S. 7.

<sup>644</sup> Zur Figur des ‚Knipsers‘ vgl. Starl, 1985.

<sup>645</sup> Bezogen auf Konzepte von Privatheit wird häufig von einer Umcodierung des Privaten in sozialen Netzwerken gesprochen. So lässt sich der Blog als medienspezifische Form des Diarischen lesen, dem die Veröffentlichung bereits inhärent ist. „Was als privat gelte, sei nicht mehr von kulturellen Kodierungen, sondern von persönlicher Relevanzsetzung abhängig.“ Dies suchte Jan-Hinrik Schmidt auf einer interdisziplinären Tagung in Passau zum Thema ‚Privatheit‘ darzulegen. Vgl. Steffi Krause: Tagungsbericht Privatheit. Interdisziplinäre Tagung. 19.11.2010–20.11.2010, Passau, in: H-Soz-u-Kult, 5. Januar 2011, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3463> (Zugriff: 18. September 2012).

<sup>646</sup> Zu den Techniken der Selbstveröffentlichung in pornografischen Webforen vgl. u. a. Bruns, 2009. Zur Konstruktion von Subjektivität im Netz vgl. auch Dennis D. Waskul: Self-Games and Body-Play. Personhood in Online Chat and Cybersex, New York 2003.

professionellen und kommerziellen Angeboten, öffentlich gemacht. Wenn sich beispielsweise die Akteure auf ‚BeautifulAgony‘ selbst beim Orgasmus filmen und zeigen, wird im scheinbar privatesten und intimsten Bereich eine öffentliche Sichtbarkeit hergestellt.

*„Vielen AkteurInnen geht es dabei ausdrücklich um das Ausstellen und Veröffentlichen tiefster und authentischster Momente des Selbst, die sie im Ritus des Geständnisses kommentieren und im Sinne des Foucaultschen Geständniszwangs begründen und erklären.“<sup>647</sup>*

Über die Veröffentlichung des eigenen Körpers und des Selbst scheinen diese privaten Bildwelten für den Betrachter eine Echtheit und Authentizität zu verbürgen, die professionellen und kommerziellen Inhalten kaum zugestanden wird. Die im amateurhaften Umfeld entstandenen und sich als Teil desselben zu erkennen gebenden pornografischen Bildwelten zielen damit auf einen Ausdruck von Authentizität als gleichsam medial vermittelte Berührung mit den ‚Desideraten des Realen‘,<sup>648</sup> der sich als grundsätzlich charakteristisch für Amateurfotografien und ihre spezifische Ästhetik erweist. Die Qualität des scheinbar unmittelbar und unverstellt dem Leben entrissenen Moments jenseits jedes künstlerischen Arrangements ist es, die die Amateuraufnahmen bezogen auf ihre authentische Wirkungskraft den professionellen Aufnahmen überlegen sein lässt. Die mangelnde technische Perfektion vieler Amateurfotografien erweist sich für den Authentizitätseffekt als eher produktiv denn nachteilig, suggeriert doch gerade eine mangelnde Perfektion, die den technischen Möglichkeiten der Fotografie offenbar so wenig Aufmerksamkeit schenkt wie den Konventionen des sogenannten ‚guten Bildes‘, dass es bei der Aufnahme allein um das Festhalten eines Moments ging, der einen scheinbar unverstellten Blick auf die Wirklichkeit freigibt. Das Bild wird wie ein unmittelbar und unvermittelt dem tatsächlichen Leben entnommener Moment wahrgenommen, wobei diese Wahrnehmung die spezifische Medialität der Fotografie und die ästhetischen Muster, die auch Amateurfotografien prägen, als produktiven Teil der vermittelten Bedeutung des Bildes übersieht. Das amateurfotografische Authentizitätsversprechen zeugt so von der Medialität als dem blinden Fleck im Mediengebrauch.<sup>649</sup> Amateurfotografien suchen ihre Gemachtheit, ihre Konstruiertheit meistens gerade nicht offenzulegen, damit sie „den unfälschbaren Fingerabdruck eines wirklichen Geschehens“<sup>650</sup> tragen. Sie „verzichten auf den eloquenten Kommentar künstlerischer Gestaltung und setzen auf die Autorität des Kronzeugenblicks, der schlichtweg optisch absorbiert, was ‚in Wirklichkeit‘ abläuft“.<sup>651</sup> Doch die unmittelbare Präsenz des Dargestellten, von der viele Amateurfotografien zu zeugen scheinen, ist Resultat verschiedener bildästhetischer Mittel, die als gestalterische Prinzipien in den Hintergrund treten, um als eine Art Antiästhetik im Sinne einer Authentifizierungsstrategie zu wirken. Das offenkundige Vermeiden bzw. Negieren von Kompositionsbemühungen scheint für ein Weniger an professioneller Autorschaft und damit für ein Mehr an Authentizität zu bürgen. Über falsche Belichtungszeiten, Unschärfen oder Anschnitte suggerieren die Bilder nicht nur mangelnde technische Perfektion, sondern vermitteln auch den Eindruck des Schnellen, Spontanen und Zufälligen. Doch genau dieser Eindruck ist Effekt einer spezifischen ästhetischen Grammatik, die Amateuren möglicherweise durch mangelnde technische und fachliche Kenntnisse unterläuft, die aber natürlich auch bewusst mit dem Ziel eines besonderen Authentizitätseffekts eingesetzt werden kann. Insofern ermöglicht der intendierte Verzicht auf gewisse Kompositionsregeln und Bildtechniken die Suggestion einer authentischeren Bildwirkung, als es möglicherweise einer eindeutig als professionell zu erkennenden Fotografie gelingen mag.<sup>652</sup>

647 Bruns, 2009, S. 43.

648 Zum Begriff der Desiderate des Realen vgl. Ursula Frohne: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 401–426, hier S. 402.

649 Zur Medialität als dem blinden Fleck im Mediengebrauch vgl. Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies.: Medien, Computer, Realität, Frankfurt a. M. 1998, S. 73–94, hier S. 74, und Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

650 Frohne, 2002, S. 412.

651 Ebd., S. 418.



Eine Bewegung, deren fotografisches Selbstverständnis sich bewusst auf das Amateurhafte, Unperfekte und Zufällige gründet, ist die Lomografie, die Anfang der 1990er-Jahre aufkam und heute mit Shops und speziellen Artikeln bis hin zur Lomografie-Tasse eine stark kommerzielle Ausrichtung erfährt. Über die lomografische Bewegung finden sich Fotografen zusammen, die mit einer russischen Kleinbildkamera fotografieren und den Anspruch verfolgen, vor allem authentische Bilder zu machen. Zehn goldene Regeln definieren die lomografische Philosophie und ihren Zugang zur Fotografie.<sup>653</sup> Das zentrale Augenmerk des lomografischen Selbstverständnisses richtet sich auf den Zufall und die unmittelbare Bildnahme. Die Kamera solle zum permanenten Begleiter werden, letztlich sei nicht die Aufnahme eines ganz bestimmten Moments das Ziel, sondern jeder Moment sei per se fotowürdig. Die Kriterien der Lomografie erinnern in ihrer Konzeption einer jegliche Kontrollmechanismen („Don't think“) außer Acht lassenden automatischen Bildnahme („Übe den Schuss aus der Hüfte!“, „Du musst nicht im Vorhinein wissen, was dabei herauskommt“) entfernt an das Konzept der automatischen Schreibweise, wie es André Breton mit dem ‚Surrealistischen Manifest‘ formuliert hat. Mit der ‚écriture automatique‘ suchten die Surrealisten ein Verfahren zu entwickeln, das der sprachlichen und ästhetischen Kontrolle einen möglichst freien und unzensierten Ausdruck innerer Vorgänge entgegensetzen sollte. Breton selbst hat den Surrealismus als „reine[n] psychische[n] Automatismus“, als „Denk-Diktat ohne jegliche Kontrolle durch die Vernunft“ bezeichnet.<sup>654</sup> Aber das poetische Verfahren der Surrealisten kam letztlich nicht ohne Zielgerichtetheit aus. Auch wenn die Lomografen die Spontaneität in den Vordergrund stellen und das Gelingen des einzelnen Bildes außer Acht zu lassen versuchen, ist der Prozess des Nachdenkens und der Kontrolle, spätestens bei der späteren Bildauswahl, nicht zu vermeiden.<sup>655</sup>

Gerade der Aspekt des Zufälligen und die Beliebigkeit des fotografisch festgehaltenen Augenblicks unterscheiden die Ästhetik des amateurfotografischen Bildes von Kriterien, die von der professionellen Fotografie unter anderem mit der durchaus fragwürdigen Kategorie des ‚guten Bildes‘ und mit dem von Henri Cartier-Bresson geprägten Begriff des ‚entscheidenden Augenblicks‘ in Anspruch genommen werden.

Der Anspruch an ein professionell ‚gutes Bild‘ fordert die Einhaltung bestimmter formaler Gestaltungsgrundsätze wie eines geraden Horizonts, der richtigen Belichtung, des geplanten Bildausschnitts ohne angeschnittene Motive sowie der Bild- und Tiefenschärfe,<sup>656</sup> die von der Amateurfotografie oftmals vernachlässigt werden. Über ein weiteres Kriterium markiert die Amateurfotografie einen entscheidenden Gegenpol zu einem professionellen Anwendungsbereich der Fotografie, dem Fotojournalismus. Der Begriff des ‚entscheidenden Augenblicks‘,<sup>657</sup> der auf einen Text Henri Cartier-Bressons von 1952 zurückgeht, hat sich in Bereichen des Fotojournalismus zu einem zentralen Topos entwickelt. Er bringt den professionellen Anspruch zum Ausdruck, dass eine Fotografie das zentrale Handlungsmoment eines Ereignisses beschreiben soll.<sup>658</sup>

652 Auf den bewussten Einsatz amateurfotografischer Ästhetiken und ihre spezifische Wirkung im Feld der Kunst werde ich weiter unten eingehen.

653 Die goldenen Regeln der Lomografie übertragen das lomografische Motto des „Don't think, just shoot“ in zehn klare, mit der Aufforderung zum Nachahmen versehene Regeln. Sie lauten: „1. Nimm deine Kamera überall hin mit!, 2. Verwende sie zu jeder Tages- und Nachtzeit, 3. Lomographie ist nicht Unterbrechung deines Alltags, sondern ein integraler Bestandteil desselben., 4. Übe den Schuss aus der Hüfte!, 5. Nähere dich den Objekten deiner Lomographischen Begierde so weit wie möglich!, 6. Don't think (William Firebrace), 7. Sei schnell!, 8. Du musst nicht im Vorhinein wissen, was dabei herauskommt., 9. Im Nachhinein auch nicht!, 10. Vergiss die Regeln!“, vgl. <http://www.lomography.de/about/the-ten-golden-rules> (Zugriff: 18. September 2012).

654 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9–43, hier S. 26.

655 Dies lässt sich nicht leugnen, auch wenn die Website der Lomografen als ein Betrachtungskriterium für die dort gespeicherten Fotos das Selektionskriterium ‚Fotos per Zufall‘ nennt und damit das Zufallsprinzip in den Betrachtungsprozess zu integrieren sucht. Andere Auswahlkriterien sind beispielsweise Länder, Städte und Farben, die damit stark an die Suchmöglichkeiten in anderer Onlinebilddatenbanken erinnern.

656 Vgl. Kapitel 5.1.3.

657 Vgl. Henri Cartier-Bresson: Der entscheidende Augenblick (1952), in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M. 1981, S. 267–282.

658 Cartier-Bressons Begriffsprägung des ‚entscheidenden Augenblicks‘ erinnert an Lessings Definition des ‚fruchtbaren Augenblicks‘, wie er ihn in seiner Schrift zur Laokoon-Gruppe formuliert hat. Den Vergleich stellt auch Elke Grittmann her. Elke Grittmann, Ilona Ammann: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 296–325, hier S. 316 f.

*„Manchmal gelingt einem ein einzigartiges Photo, so voller Kraft und Leben, so voller Ausstrahlung, daß die ganze Geschichte in dem einen Bild enthalten ist. [...] Für mich heißt Photographie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau [zu] erfassen, durch den es erst seinen eigenen Ausdruck erhält.“*<sup>659</sup>

Anders als dem fotojournalistischen Streben nach dem ‚entscheidenden Augenblick‘ geht es der Amateurfotografie weniger um den einen besonderen Augenblick. Sie richtet sich im Prinzip egalitär auf das Festhalten von jedem beliebigen Augenblick. Während Cartier-Bressons Begriff die Verdichtung von Geschichte im einzelnen, stillen Bild beschreibt, indem das Bild genau jenen Moment darstellt, der sowohl auf das Vorgegangene als auch auf das Zukünftige hinweist, greift die Amateurfotografie einen Moment aus der Zeit heraus und ist dabei „dem Augenblick ohne jedes Entscheidende verpflichtet“.<sup>660</sup>

Die Negation des Konstruktionsprinzips des ‚entscheidenden Augenblicks‘ mündet für die Amateurfotografie in der Vorstellung vom Schnappschussgestus, die als Grundlage nahezu aller Amateurfotografien fungiert. Unter den Begriff der Schnappschussästhetik lässt sich die Mehrzahl der Typologien einer amateurfotografischen Bildästhetik subsumieren, deren scheinbar schnelle, spontane und beiläufige Entstehung auf eine Unmittelbarkeit und Wirklichkeitsnähe des Geschehens hinzudeuten scheint. Der Schnappschuss suggeriert, wie die Herkunft des Wortes aus der Jagd assoziieren lässt, die Vorstellung von einem übereilten, ungezielten Schuss, meint doch der Schnappschuss in der Jägersprache das Schießen aus der Hüfte ohne sorgfältiges Zielen. Ganz im Sinne einer Analogie vom Schnappschuss in der Fotografie und in der Sprache der Jäger, nennt die Lomografie als eine ihrer zehn goldenen Regeln den Schuss aus der Hüfte.<sup>661</sup> Übertragen auf den Bereich der Fotografie meint der Schnappschuss eine unbemerkte, spontane Bildnahme ohne bewusstes Arrangement der Szenerie.

Auf die Spontaneität als Bedingung des fotografischen Schnappschusses geht auch Barry King ein, der sie im Bereich der Familienfotografie allerdings an die emotionale Beteiligung des Fotografen gekoppelt sieht.

*„Vorbereitung und Kalkuliertheit sind Fremdimporte aus der öffentlichen Fotografie und beeinträchtigen die angestrebte Qualität emotionaler Spontaneität. Die emotionale Wahrheit – der Augenblick, in dem der Impuls des Fotografen und die Herzigkeit des Motivs eins sind – offenbart sich nur durch die Spontaneität. Die Kamera fungiert dabei als geschmeidige und geniale Dienerin privater Zuneigung.“*<sup>662</sup>

Da King den Moment hervorhebt, der die Emotionen des Fotografen und die Spezifik des Motivs aufeinandertreffen lässt, konstruiert er jedoch wiederum eine Besonderheit des fotografischen Augenblicks, in dem das Bild festgehalten wird und von dem es später zu zeugen scheint. Mit dieser Lesart des Schnappschusses schränkt King das Moment des Zufälligen tendenziell ein, da er das Motiv zugunsten des Aktes der Bildherstellung aufwertet. Deutet man das Phänomen des Schnappschusses jedoch ausgehend von der reinen Wortbedeutung und der Analogie zur Jagdterminologie, so dominiert der Aspekt der Bildherstellung und mit ihm die Vorstellung von einem im Gegensatz zum

<sup>659</sup> Cartier-Bresson, 1981, S. 267.

<sup>660</sup> Peters, 2004, ohne Seitenangabe

<sup>661</sup> „Übe den Schuss aus der Hüfte!“, <http://www.lomography.de/about/the-ten-golden-rules> (Zugriff: 19. September 2012).

<sup>662</sup> King, 2003, S. 196 f.

„entscheidenden Augenblick“ egalitären Festhalten jedes beliebigen Augenblicks. Die Besonderheit gerade der Bilderherstellung für das Schnappschussverfahren hebt auch Kathrin Peters hervor, wenn sie in Anlehnung an Rainald Goetz den radikalen Gegenwartsbezug des Schnappschusses betont. Für Goetz<sup>663</sup> fungiert der Schnappschuss als Metapher eines Verfahrens,

*„das Schreiben und das zu Schreibende aus Alltäglichkeiten und einem radikalen Gegenwartsbezug heraus erst zu entwickeln. Es geht also um die Performativität des Schreibens selbst, die hier in der Metapher des Snapshots kristallisiert [...]“*<sup>664</sup>

In ‚Abfall für alle‘, das auf ein Tagebuch zurückgeht, das Rainald Goetz ein Jahr im Internet geführt hat, nutzt Goetz die Schnappschussmetapher für die Praxis des tagebuchartigen Schreibens. Kathrin Peters überträgt dieses Verfahren auf die Fotografie und kommt zu dem Schluss, dass es dem auf radikale Gegenwärtigkeit bezogenen Schnappschussverfahren nicht um die Originalität der Bilder geht, weshalb eine Kritik an der möglicherweise dilettantischen und stereotypen Bildauffassung von Amateurfotografien gerade an der Spezifik derselben vorbeiaargumentiert.<sup>665</sup>

*„Weniger dem Bildgegenstand oder überhaupt dem einzelnen Bild gilt das Interesse, sondern dem Akt der permanenten Gegenwartsbezogenheit, der Herstellung von Fotos. Wiederholungen und Redundanzen sind dem performativen Akt dabei immer schon inhärent; Augenblicke werden eben jeden Augenblick neu erlebt. Insofern muss eine Kritik des Stereotypen der Schnappschüsse die Tätigkeit des Knipsens verfehlen, denn es geht in ihr – auch entgegen Bekundungen der Knipser selbst – gar nicht um Originalität, sondern gerade um Wiederholungen, nicht um das Schöpferische, sondern um das Aufnehmen von allem und jedem für alle und jeden.“*<sup>666</sup>

Doch letztlich erweist sich, ähnlich wie der Versuch mit der ‚écriture automatique‘, jegliche Kontrollmechanismen der Vernunft zu umgehen, der radikale Gegenwartsbezug der Schnappschussfotografie als Fiktion, auch wenn die Amateurfotografie immer mit genau dieser Fiktion assoziiert wird, da der Gegenwartsbezug ihre scheinbare Unmittelbarkeit und Authentizität zu gewährleisten scheint. Auch wenn die Lomografen raten, man solle seine Kamera immer dabei haben, da jeder Moment festhaltenswert sei, ist die Auswahl der Bilder letztlich für die Amateurfotografie genauso wichtig wie die Momenthaftigkeit der Aufnahmen. Insofern durchbricht spätestens das Editing, das festlegt, welche Bilder ins Familienalbum kommen, als Datensätze gespeichert, per Mail oder SMS verschickt oder auf Facebook veröffentlicht werden, den permanenten Gegenwartsbezug und richtet den Blick auf das einzelne ausgewählte Bild, das dann allerdings von einem neuen, aktuelleren Bild in kürzester Zeit abgelöst oder verdrängt werden kann. Übertragen auf die Kommunikations- und Darstellungsmechanismen von Facebook hieße dies beispielsweise, dass das Bild aus seiner zentralen und gut sichtbaren Position in der Chronik weiter nach unten rücken würde.

Doch angesichts der aktuellen Verschiebungsprozesse in der Medienpraxis autobiografischer Dokumentarismen, die dazu führen, dass der Moment des Betrachtens zugunsten des permanenten Produzierens immer neuer Bilder in den Hintergrund tritt, indem die Kamera bzw. das Smartphone und die fotografische Dokumentation des eigenen Lebens zum permanenten Begleiter des alltäglichen Lebens werden, gewinnt tatsächlich die Gegenwartsbezogenheit von Amateurfotografien an Bedeutung. Dieser

<sup>663</sup> Rainald Goetz: Abfall für alle, Frankfurt a. M. 1999.

<sup>664</sup> Peters, 2004, ohne Seitenangabe.

<sup>665</sup> Peters setzt sich damit von einer Auffassung der Amateurfotografie ab, die sich vor allem auf die Abgrenzung zur professionellen Fotografie und Fotokunst stützt. Vgl. auch Starl, 1993, S. 7: „Vielmehr werden die privaten Aufnahmen mit den Maßstäben der Kunstgeschichte und Kunstkritik konfrontiert, um sie als trivial einstufen zu können. [...] Der Knipser bleibt eine Figur, die prototypisch und in negativo der Formulierung von Fotokunst dient.“

<sup>666</sup> Peters, 2004, ohne Seitenangabe.

Wandel vollzieht sich, ohne dass jedoch die Amateurfotografie vollständig in dieser Gegenwartsbezogenheit aufginge und die Funktion des Erinnerns über Bilder vollständig außer Kraft setzte.

Unmittelbarkeit und Gegenwartsbezogenheit sind zwei Aspekte, die sich als konstitutiv für eine Amateurfotografie erweisen, die auf einen autobiografischen Dokumentarismus zielt, der die Vorstellung einer scheinbar authentisch bezeugten Alltagsrealität erzeugt. Die Sujets der Amateurfotografie richten sich dabei vorrangig auf die Motivwelten des Alltags, die eigene Familie, Selbstporträts, Erzählungen aus dem Alltag oder auf bestimmte Ereignisse sowie Aspekte des täglichen Lebens, bis hin zum täglichen Essen, das sich, untersucht man die auf Facebook geposteten Bildsujets, als ein überaus häufig verbreitetes Bildmuster erweist.

Die Bildwerdung des Alltäglichen, Gewöhnlichen, manchmal Banalen oder auch Intimen, Privaten führt zu einer gesteigerten Glaubwürdigkeit durch die spezifische Position des fotografierenden Subjektes. Wäre die beste Garantie für die permanente Gegenwartsbezogenheit der Amateurfotografie eigentlich die ununterbrochen aufzeichnende reine Apparatur, so fungiert das Wissen um den fotografischen Blick des Familien- oder Milieugehörigen auf die ihn umgebende Alltagswelt ebenfalls als Authentifizierungsstrategie. Die Nähe des Fotografen zu seinen Sujets lässt ihn gleichsam als Augenzeugen fungieren, der mit dem Blick eines ‚Insiders‘ sein eigenes Umfeld aufnimmt und dieses dem Betrachter dokumentiert. Es scheint, als wirke der persönliche Bezug des Fotografen zum Dargestellten verifizierend, da dieser die durch die Kamera geschaffene Grenze zwischen fotografierender Person und Objekt durchbricht. In der Wahrnehmung der besonderen Augenzeugenschaft des Amateurfotografen verstärkt seine spezifische Nähe zum Dargestellten dessen Wahrheitsgehalt offenbar, denn Dokumente werden in der Regel als authentisch wahrgenommen, wenn sie von befugten Personen autorisiert werden. Der dokumentarische Blick des Milieu- oder Familienangehörigen vermittelt ein scheinbar unverfälschtes, ungefiltertes Geschehen und wird so zum Garanten einer ‚wahren Geschichte‘.<sup>667</sup> Als Zeuge und Teilhaber der Szenerie scheint der Amateurfotograf das von Roland Barthes formulierte ‚So ist es gewesen‘ zu bestätigen.

Eine Deutung der Amateurfotografie, die sich zum einen auf die Unmittelbarkeit und Gegenwartsbezogenheit des fotografischen Aufzeichnungsprozesses und zum anderen auf den ‚Insider-Blick‘ des Fotografen stützt, konstituiert letztlich eine Ambivalenz. Trotz der Ambivalenz zwischen dem subjektiven Blickpunkt eines Milieu- oder Familienangehörigen und dem Zufallsprinzip einer auf permanente Gegenwärtigkeit gerichteten Schnappschussfotografie, die sich vorrangig auf den Automatismus der Kamera und weniger auf das blicknehmende Subjekt stützt, scheinen beide das Authentizitätsversprechen und den Wirklichkeitseffekt der Fotografien zu steigern.

Diese für die Amateurfotografie charakteristische Ambivalenz trifft sich letztlich mit dem doppelten Wirklichkeitsdiskurs, der auch die Rezeption des Fotojournalismus prägt. So führt der Fotojournalismus, wie Dona Schwartz zeigt, über die Frage, inwiefern Fotos in der Lage sind, Wirklichkeit wiederzugeben, einen doppelten Diskurs.<sup>668</sup> Während das Authentizitätsparadigma zum einen auf Objektivität über den Automatismus der Kamera rekurriert, werden fotojournalistische Produkte zum anderen durch die Figur des Fotografen autorisiert und dabei durchaus als subjektive Wirklichkeitsentwürfe ihrer Urheber wahrgenommen. Die Vielzahl der Wettbewerbe und Preise, die ihre Auszeichnungskriterien auf die Professionalität und Könnerschaft der Fotografen gründen, zeugt genau davon.

<sup>667</sup> Auch James Crump, der den Begriff des ‚quasidokumentarischen Stils‘ geprägt hat, sieht in der Gruppenzugehörigkeit und dem persönlichen Blickpunkt des Fotografen eine zentrale Strategie, den Wahrheitsgehalt von Fotografien zu verstärken. Vgl. James Crump: Quasi-documentary: Evolution of a Photographic Style, in: *New Art Examiner* 23 (1996), S. 22–28.

<sup>668</sup> „Photojournalism is distinctive for its dual rhetoric, which simultaneously asserts the objectivity of news photographs while praising the skill and artistry of its best practitioners.“ Dona Schwartz: Objective Representation. Photographs as Facts, in: Bonnie Brennen (Hg.): *Picturing the Past. Media, History, and Photography*, Urbana, Chicago 1999, S. 158–181, hier S. 160.

Dieser doppelte Wirklichkeitsdiskurs des Fotojournalismus spiegelt sich in der Amateurfotografie, deren authentische Wirkung ebenfalls über zwei auf den ersten Blick ambivalent erscheinende Bedeutungsdimensionen vermittelt wird: die automatische, scheinbar objektive Bildentstehung und die subjektive Sicht des Fotografen, der das Gezeigte autorisiert und damit authentifiziert.

Ein Unterschied beider fotografischer Gebrauchsweisen ergibt sich jedoch über die Figur des Fotografen. Zwar spielt auch im Fotojournalismus die Figur des Fotografen eine Rolle, indem von ihm Professionalität und Kennerschaft erwartet werden, die ihm im Sinne einer Paradoxie von objektiver Berichterstattung und subjektivem Wirklichkeitsentwurf eine subjektive Sicht auf das Geschehen zugestehen. Der klassische Fotojournalismus erwartet vom Fotografen jedoch den Status eines unbeobachteten Beobachters, der seine Sicht auf die Dinge liefert, aber gerade nicht die durch die Kamera geschaffene Grenze zwischen fotografierender Person und Objekt durchbricht. Im Fotojournalismus ist der Fotograf ein ‚Insider‘ durch sein Wissen um die Situation vor Ort, aber er ist anders als der Amateurfotograf, der gleichsam von innen heraus sein eigenes Milieu, seine eigene Familie fotografiert, kein ‚Insider‘ als Teil des Geschehens.

Zu fragen bleibt, auf welcher Grundlage eine Ambivalenz, die eine auf Objektivität gründende Bedeutungsdimension mit einem auf Subjektivität basierenden Muster koppelt, bestehen kann. Wie ich in den Kapiteln 2 und 5 gezeigt habe, ist Authentizität immer das Resultat einer Zuschreibungspraxis, bei der ein kulturell verankertes Abbildversprechen bestimmter Bildformen auf die Zuschreibungspraxis der Betrachter trifft. Die Tatsache, dass Authentizität kein Anspruch der Fotografie per se ist, sondern Resultat unseres Umgangs mit derselben, führt zu einem System, das letztlich instabil ist und in dem das Authentische fortwährend bestätigt werden muss. Authentizität ist demnach keine ontologische Kategorie, sondern eine Art mobiles System, in dem das Authentische permanent infrage gestellt und wieder bestätigt wird. Diese Fragilität ermöglicht letztlich die Parallelität einer Vielzahl unterschiedlicher und zum Teil sogar widersprüchlicher Erklärungsmodelle und -muster, die das System ‚Authentizität‘ zu bestätigen suchen.

Entscheidend für die Konstruktion von Authentizität ist, dass die Zuschreibungspraxis „jedes Mal den entgegengesetzten Bezug in den Blick“ nimmt und zu vermitteln sucht, „dass nicht eigentlich sie schreibe“, sondern die Bilder sich selbst.<sup>669</sup> Im Kontext dieser Verdrängung des konstruktiven Charakters des Authentischen wirkt auch die Vorstellung vom permanenten Gegenwartsbezug der Amateurfotografie, die im Sinne einer auf die Zufälligkeit und Unvermitteltheit einer automatischen Blicknahme gerichteten Fotografie letztlich als Mythos wirkt, der die Konstruktionsprinzipien und die Tatsache, dass Authentizität Resultat einer Zuschreibungspraxis ist, verdeckt. Die Unmittelbarkeit, mit der Bilder unter digitalen Bedingungen festgehalten und veröffentlicht werden können, steigert die mythisierende Kraft der Amateurfotografie letztlich noch.

## 7.2 ‚Dicht am Leben‘: künstlerische Rezeptionen der Amateurästhetik

Die Rezeption der Amateurfotografie, ihrer Gebrauchsweisen und ihrer spezifischen Ästhetik, im Feld der Kunst ist nicht neu. In Anlehnung an Gunnar Schmidt möchte ich drei Gebrauchsweisen unterscheiden, mit denen die Amateurfotografie im Kunstkontext aufgenommen wird: die Rezeption privater Fotografien im Kontext von Kunstausstellungen, die Sammlung und Aufbereitung amateurischen Materials durch Künstler sowie das Zitieren einer amateurfotografischen Ästhetik in künstlerischen Arbeiten.<sup>670</sup>

669 Jan Berg: Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 51–70, hier S. 66.

670 Vgl. Gunnar Schmidt: Dilettantische Ästhetik, in: Fotogeschichte 111 (2009), S. 31–38.



Seit einigen Jahren fällt eine rege Aktivität von Sammlern auf, die sich wie Robert E. Jackson oder John und Teenuh Foster auf den Bereich der Amateurfotografien spezialisiert haben und diese in Katalogen und Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen suchen.<sup>671</sup> Diese Rezeption von Amateurfotografien in den Medien Ausstellung und Katalog entnimmt die Fotografien ihrem ursprünglichen Zusammenhang, dekontextualisiert sie. Sie durchbricht den Dualismus von privat und öffentlich, indem sie die Amateurfotografien aus dem privaten Umfeld herauslöst und sie in einen öffentlichen Kontext stellt. Eine weitere Aufnahme von Amateurfotografien findet sich in der Arbeitsweise von Künstlern, die Amateurfotografien sammeln und in ihren eigenen künstlerischen Prozess mit einbeziehen. Gunnar Schmidt spricht in diesem Zusammenhang von „Sammelkünstlern“, die das „Sammeln als Kunstvollzug“ einsetzen.<sup>672</sup> Über die Verfahren der Sortierung und Serialisierung gefundener und gesammelter Fotografien nehmen die Künstler eine künstlerische Setzung vor. Ihre Autorschaft gründet sich damit auf die Selektion und Edition des gefundenen amateurfotografischen Materials. Beispielhaft zu nennen wäre Gerhard Richters umfangreiche Motivsammlung ‚Atlas‘, in der er Zeitungsausschnitte, Fotografien und Entwürfe versammelt, die über ihre Präsentation im ‚Atlas‘ hinaus oftmals als Vorlagen für weitere Arbeiten Richters dienen.

Für den ‚Atlas‘,<sup>673</sup> der schon vom Titel her einen Bezug zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas<sup>674</sup> herstellt, sortiert und gruppiert Richter das gesammelte Material – seit den 60er-Jahren mehr als 15.000 Fotografien, Zeitungsausschnitte und Skizzen – motivisch und thematisch auf weißen Tafeln. Den Ausgangspunkt bildeten Familienfotos und hier vor allem solche, die es aufgrund technischer Mängel und ihrer Unperfektion scheinbar „in kein Album geschafft haben“. <sup>675</sup> Später fügt Richter seinen Motivsammlungen auch Ausschnitte aus Zeitungen, Illustrierten oder Kalenderblättern hinzu. Anders als viele andere Künstler, die mit ‚Found Footage‘ arbeiten, beschränkt sich Richter mit seinem ‚Atlas‘ nicht auf gefundenes Bildmaterial, sondern integriert auch eigene Fotografien und Skizzen. Richter selber bezweifelt, dass seine Arbeit ‚Atlas‘ den Status eines Kunstwerks habe, stellt aber den Bezug zur Amateurfotografie her, wenn er sagt, er sei bei seiner Sammlung vorgegangen wie bei einem privaten Fotoalbum.<sup>676</sup>

Andere Künstler, deren Verfahren sich auf die Sammlung und Edition amateurfotografischen Materials richtet, sind beispielsweise Hans-Peter Feldmann, Jörg Sasse und Peter Piller. Ich möchte die Besonderheit ihres Rückgriffs auf Amateurfotografien im Folgenden kurz exemplarisch vorstellen. Neben den Arbeiten Peter Pillers, die auf Bilder zurückgreifen, die er der Presse entnimmt, um sie motivisch in unterschiedliche Serien zu gliedern und in sein Archiv einzufügen, gibt es zwei Projekte, mit denen er auf Amateurfotografien zurückgreift: ‚Haus + Hinten‘ und ‚Deko + Munition‘. Für ‚Deko + Munition‘ hat Peter Piller auf eBay veröffentlichte Fotografien gesammelt, die sich über eine Kombination der Suchbegriffe ‚Deko‘ und ‚Munition‘ finden lassen.<sup>677</sup> Um die Objekte, in diesem Fall Munition, die offenbar unter anderem zu Dekorationszwecken gesammelt wird, potenziellen Interessenten zum Kauf anzubieten, haben die momentanen Besitzer die Objekte

671 Vgl. die Ausstellung ‚The Art of the American Snapshot 1888–1978‘ in der National Gallery of Art in Washington 2007, die die Amateurfotografiesammlung des US-amerikanischen Sammlers Robert E. Jackson zeigte. Vgl. Ausst.-Kat.: The Art of the American Snapshots 1888–1978. From the Collection of Robert E. Jackson, hg. von Sarah Greenough, Diane Waggoner u. a., Washington 2007. John und Teenuh Foster veröffentlichten einen Teil ihrer Sammlung 2011 in einem Katalog: John Foster, Teenuh Foster: Accidental Mysteries, St. Louis 2011. Vgl. auch: <http://www.accidentalmysteries.com> (Zugriff: 27. September 2012). Ich werde mich im Folgenden auf die Rezeption amateur-fotografischer Muster und Ästhetiken in künstlerisch rezipierten und intendierten Arbeiten konzentrieren. Die Aufmerksamkeit, die Fotografien von Amateuren bereits seit mehreren Jahren durch Sammler und im Ausstellungskontext erfahren, werde ich dabei weitgehend unberücksichtigt lassen.

672 G. Schmidt, 2009, S. 31.

673 Zuletzt wurde der ‚Atlas‘ 2012 in der Kunsthalle im Lipsiusbau in Dresden ausgestellt.

674 Vgl. meine Ausführungen zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas in Kapitel 5.1.3.

675 Anne Kohlick: Gerhard Richters ‚Atlas‘ in Dresden. Zum Wegschmeißen zu schade, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 5. Februar 2012, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20105036/Gerhard-Richters-Atlas-Dresden-lipsiusbau.html> (Zugriff: 26. September 2012), im Internet ohne Seitenangabe.

676 Vgl. das Interview mit Gerhard Richter anlässlich seiner Dresdner Ausstellung von form-art.tv, Redaktion: Dirk Finger, <http://www.youtube.com/watch?v=Q3jVWN7F5lw> (Zugriff: 26. September 2012), Minute 0,19 und Minute 0,28.

677 Die Arbeit ‚Deko + Munition‘ hat Peter Piller 2008 bei Nieves in einem Buch bestehend aus 42 Postkarten veröffentlicht. Peter Piller: Deko + Munition, Zürich 2008.

fotografiert und online gestellt. Die Fotografien weisen dabei gewisse Typologien auf, die sie motivisch und gestalterisch einander ähneln lassen. So werden die Objekte, die Pillers Sammlung zeigt, ausschließlich im privaten Wohnraum möglichst gut sichtbar, nahezu bildzentral gemeinsam mit Referenzobjekten zum Größenvergleich fotografiert, wodurch die Fotografien offenbar gleichzeitig Aufschluss über die private Wohnsituation der Anbieter geben.<sup>678</sup> Mit der Arbeit ‚Haus + Hinten‘ versammelt Peter Piller Fotografien, die die Rückseite von privaten Wohnhäusern zeigen. Ebenso wie in ‚Deko + Munition‘ handelt es sich bei dieser Sammlung um Fotografien, die Piller dem Internet entnommen hat. Die offenkundige Missachtung diverser Gestaltungskriterien durch Unschärfen und Bildausschnitte, die eher zufällig gewählt erscheinen, lässt auch die Fotografien dieser Bildsammlung amateurhaft wirken. Anders als in ‚Deko + Munition‘ weisen die Bilder jedoch größere motivische und ästhetische Divergenzen auf. So zeigen die abgebildeten Häuser kaum Motivkorrespondenzen, abgesehen davon, dass es sich immer um das Umfeld von Privathäusern zu handeln scheint. Man sieht von Gärten eingenommene Hausrückseiten, Zuwegungen zu Häusern und parkende Autos. Die Distanz, aus der die Bilder aufgenommen wurden, ist auf fast jedem Bild der Sammlung eine andere. Es gibt weit entfernte Sichten und sehr nahe.<sup>679</sup> Auf der Bedeutungsebene assoziiert die Archivsammlung ‚Haus + Hinten‘ Vorstellungen von Wohnen, Eigentum, Privatheit und Idylle und deren möglichen Stellenwert.

Nicht im Internet, sondern in den Sammlungsbeständen privater, meistens aussortierter, analoger Fotografien, die es auf Flohmärkten und an ähnlichen Orten zu entdecken gibt, findet der Künstler Jörg Sasse das Ausgangsmaterial seiner eigenen Arbeiten. Seinen Bezug zur Amateurfotografie artikuliert Sasse selbst folgendermaßen:

*„Jeder, der ein Foto macht, hat eine Vorstellung davon, was ein gutes Foto ist ... jeder hat außerdem den Impuls gehabt, auf den Auslöser zu drücken, selbst wenn es Zufall ist. Es besteht also die Möglichkeit, dass sich in den Amateurfotos eine völlig unverstellte Gegenwart befindet. In Amateurfotografien schleicht sich etwas ein, das die ganze Banalität des Augenblicks rüberbringt – und Banalität ist etwas, was in der Geschichtsschreibung am wenigsten vorkommt, aber den vermutlich größten Teil ausmacht.“*<sup>680</sup>

Mit diesem Zitat bringt Sasse zum Ausdruck, dass sein Interesse an der Amateurfotografie zum einen durch die scheinbare Banalität der Sujets motiviert ist. Zum anderen rekurriert er mit dem Begriff der ‚unverstellten Gegenwart‘ auf die Möglichkeit einer Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die, wie ich oben gezeigt habe, generell mit der Amateurfotografie assoziiert wird. Jörg Sasse sammelt die gefundenen oder gekauften Amateurfotografien, digitalisiert und verändert sie. Er arbeitet mit den Fotografien, er bedient sich ihrer, indem er in mehreren Durchgängen digital in sie eingreift. Sasse selbst sagt, dass seine ‚Eingriffe‘ vorrangig visuell motiviert seien.<sup>681</sup>

*„Anfang der 1990er Jahre, als es möglich und bezahlbar wurde, eine digitale Bildbearbeitung selber zu machen, begann ich sehr neugierig mit dem Computer an solches Amateur-Material heranzugehen. Aus den ersten Jahren habe ich fast alles weggeschmissen, bis auf zwei Arbeiten, jeweils eine aus dem Jahr 1993 und eine von 1994.“*<sup>682</sup>

<sup>678</sup> Selbstverständlich lässt sich nicht verifizieren, ob es sich tatsächlich um das Zuhause der Anbieter handelt, aber die auf den Fotografien zu sehenden Räume sind eindeutig privat codiert.

<sup>679</sup> Vgl. [www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de).

<sup>680</sup> Jan Seewald: Streichhölzer, Sperrmüll und Van Gogh. Ein Gespräch zwischen Jörg Sasse und Jan Seewald in Düsseldorf, in: Ausst.-Kat.: Imagination Becomes Reality. Ein Ausstellungszyklus zum Bildverständnis aktueller Kunst. Part I: Expanded Paint Tools, hg. von Ingvild Goetz, Rainald Schumacher, Sammlung Goetz, München 2005. Zitiert nach: <http://c42.de/text.php?tid=5> (Zugriff: 11. Oktober 2012), im Internet ohne Seitenangabe.

<sup>681</sup> Vgl. Jörg Sasse: Bilder–(neu)–Ordnungen. Podiumsgespräch mit Jörg Sasse, Dieter Daniels und Susanne Holschbach (Transkript), in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/sasse/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sasse/) (Zugriff: 26. September 2012), ohne Seitenangabe.

<sup>682</sup> Seewald, 2005.

Im Rückgriff auf Amateurfotografien, die er als Ausgangspunkt und Grundlage seiner künstlerischen Arbeiten wählt, lässt Sasse die eigentliche Amateurfotografie im Prozess der digitalen Überarbeitung weitgehend verschwinden. Er wählt auch keine Präsentationsform seiner finalen Fotografien, in der Ausgangsmaterial und Endprodukt miteinander konfrontiert würden. In seiner Bezugnahme auf die Amateurfotografien geht er vielmehr auf deren Bildmuster ein, aber versucht gerade nicht das scheinbar Spontane, Amateurhafte oder Private der Bilder herauszuarbeiten und in einer Polarisierung von künstlerisch und amateurhaft aufgehen zu lassen. Er greift vielmehr bestimmte Aspekte auf, die bereits in der Ausgangsfotografie angelegt sind.

*„Ich versuche bei meiner Arbeit substanziellen Fragen, die meiner Meinung nach bereits in der Ausgangsfotografie vorhanden sind, auf den Grund zu gehen, sie freizulegen, sichtbarer werden zu lassen. Dabei geht es nicht darum, eine Antwort zu geben.“<sup>683</sup>*

Am Ende des künstlerischen Verschiebungsprozesses wirken die Bilder, die Sasse uns zu sehen gibt, alles andere als amateurhaft. Gerade das Selbstverständliche und vielleicht Banale verschwindet aus den Fotografien. Betrachtet man beispielhaft das Bild ‚8144‘ von 1998 (Abb. 112), so wird sichtbar, wie beim näheren Betrachten die scheinbar banale und alltägliche Szenerie in einer komplexen Raumkonstruktion aufzugehen scheint.



Abb. 112: Jörg Sasse: 8144, 1998.

Zu erkennen ist auf den ersten Blick eine Art Ufer- oder Strandpromenade, die die untere Hälfte des Bildes einnimmt. Sie wird durch verschiedene Zonen, unter anderem eine Rasenfläche und Bepflanzungen sowie eine mit regelmäßig verlegten quadratischen Steinen gepflasterte Fläche, gegliedert. Im linken Drittel des Bildes führt anschließend an drei nach oben führende Treppenstufen ein heller Sandweg in Richtung Wasserfläche. Er wird von zwei etwas höher gelegenen bewachsenen Flächen, die an eine Dünenlandschaft erinnern, flankiert. Die am Ende des Sandwegs zu erkennende Wasserfläche wirkt bewegt, ihre Wellen brechen sich in der Brandung am Strand. Assoziationen an eine klassische Urlaubsszenerie werden geweckt. Das Bild erinnert an eine Ferienfotografie, die den Blick aufs Meer zeigt. Auf den zweiten Blick schleichen sich verschiedene Irritationsmomente in den Betrachtungsprozess ein. Irritierend wirken vor allem die großen

<sup>683</sup> Ebd.

leuchtenden Laternen, die den Weg zum Strand in der gepflasterten Hälfte säumen. Zum einen fällt auf, dass die Lampen trotz des Tageslichts leuchten, und zum anderen fungieren die Lampen keinesfalls als Lichtquellen für den übrigen Bildraum, ihr Licht ist auf die Glaskugeln der Lampen selbst beschränkt. Die Lampen bilden scheinbar zwei parallele Reihen, die perspektivisch auf den Fluchtpunkt des Bildes zulaufen. Doch bei genauerem Hinsehen erweist sich die dritte Lampe auf der rechten Seite als eindeutig aus der Reihe gerückt, während auf derselben Seite ein zusätzlicher, vierter Laternenpfahl im Bildvordergrund optisch die Reihung der ersten beiden Lampen wieder aufnimmt. Dies findet jedoch keine Entsprechung in einem Pendant auf der linken Seite. Die Tatsache, dass eine der Lampen die Ordnung der Lampenreihen durchbricht, fällt vermutlich erst auf den zweiten Blick auf, da die Höhe der Lampen auf beiden Seiten übereinstimmt. Auch die Tatsache, dass der im Vordergrund auf der rechten Seite zu erkennende Pfahl offenbar keine Entsprechung auf der linken Seite findet, irritiert die Raumwahrnehmung des Betrachters, da die beiden Lampenreihen auf den ersten Blick evozieren, dass der Weg von zwei parallel verlaufenden Lampenreihen flankiert würde. Bei der genaueren Betrachtung des Bildes eröffnen sich also diverse Momente des Bildes, die die scheinbar klare Raumsituation durchbrechen und deutlich machen, dass es diese Raumorganisation als alleiniges Resultat einer klassischen fotografischen Perspektive und der aus ihr hervorgehenden Raumerfahrung so nicht geben könnte. Sasse konstruiert innerbildliche Brüche, die die Wahrnehmungsgewohnheit irritieren und die in seinen Fotografien dargestellten Objekte und Situationen seltsam „fremd und gleichzeitig vertraut“<sup>684</sup> erscheinen lassen.

*„[S]o verdeutlicht das nähere Hinsehen des Gesamtbildes, wie sich aus dem selbstverständlichen Motiv eine Reihe von Verstrickungen von Raum und Gegenstand, Welt und Wirklichkeit ergibt. Gerade weil Details unreal betont werden, ist das gesamte Bild, das aus dem geläufigen Alltag der Amateurfotografie entrissen wurde, gefragt. Insofern kann man davon sprechen, daß Sasse die Gegenstände auf eine bestimmte Art ‚verschwinden‘ läßt. Denn was man noch zu erkennen vermag (Haus? Lampe?), entzieht sich schon im Akt des Benennens dem geläufigen Wissen.“*<sup>685</sup>

Insofern durchbricht Jörg Sasse mit seinen Interventionen die scheinbare Banalität und Alltäglichkeit der Amateurfotografie sowie ihre Lesart als unverstellter Blick auf die Wirklichkeit, der optisch dokumentiert, was ‚in Wirklichkeit‘ abläuft. Über seine künstlerische Rezeption sucht er gerade nicht das scheinbar Spontane, Zufällige und Unmittelbare der Amateurfotografien herauszustellen, sondern dieses zu verschieben, wodurch sich bei genauerem Hinsehen in seinen Bildern nichts mehr als zufällig oder unmittelbar erweist und er die Gewissheit, das Bild dokumentiere einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit, grundsätzlich irritiert.

Die dritte ästhetisierende Gebrauchsweise der Amateurfotografie, die Gunnar Schmidt nennt, bezieht sich auf künstlerische Ansätze, die die Herangehensweise und Ästhetik der Amateurfotografie über das eigene fotografische Verfahren aufgreifen oder auch imitieren. Die Rezeption des Amateurhaften oder Dilettantischen über deren spezifische Ästhetik charakterisiert eine Vielzahl künstlerischer Ansätze und Strömungen.<sup>686</sup>

684 Presstext anlässlich der Ausstellung ‚Jörg Sasse – Common Places‘ bei C/O Berlin, Berlin 2012,

<http://www.co-berlin.info/programm/exhibitions/2012/joerg-sasse/mehr-info.html> (Zugriff: 13. Oktober 2012).

685 Andreas Kreul: Allegorien des blinden Flecks. Zu den neueren Bildern von Jörg Sasse, in: Ausst.-Kat.: Unschärferelation: Fotografie als Dimension der Malerei, hg. von Stephan Berg u. a., Freiburg 1999. Zitiert nach: <http://c42.de/akkvfr.html> (Zugriff: 11. Oktober 2012), im Internet ohne Seitenangabe.

686 Die Rückgriffe auf das Amateurhafte und Dilettantische in der Kunst sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreich und verdienen eine eigene umfassende Untersuchung. Wesentliche Einflüsse lassen sich, um nur kurz auf das Thema einzugehen, u. a. im Expressionismus, im Dadaismus und im Surrealismus ausfindig machen. Aber auch später haben sich Künstler auf den Dilettantismus berufen, wenn etwa Markus Lüpertz sagt: „Einzig Form gegen Professionalismus ist Dilettantismus. Ihn erkennen ihn, den Dilettantismus kultivieren, heißt die Kunst nicht verlieren (...)“ Markus Lüpertz: Hommage à Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert, in: Ausst.-Kat.: Belebte Formen und kalte Malerei, hg. von Armin Zweite, München 1986, S. 46–55, hier S. 47.

*„[D]ie Haltung der Alltagsfotografen mit ihrem Sinn für das Beiläufige wie auch ihre raffinesselose Bildauffassung (und nicht nur die merkwürdigen Bildverunglückungen) werden von der Avantgarde übernommen. Von der Popart über den Dokumentarismus bis zur Konzeptkunst haben sich Künstler der Fotografie in – handwerklich gesprochen – kunstloser Weise bedient.“<sup>687</sup>*

Gerade in der Kunstproduktion der Avantgarden findet sich über die Betonung des Prinzips des Zufalls und der Idee eines künstlerischen Verfahrens, das sich dem Material selbst zu überlassen sucht, eine Hinwendung zur Kategorie des Amateurischen, versprechen das Amateurhafte und Dilettantische doch scheinbar eine Möglichkeit, jenseits professioneller Parameter und Erwartungen zu agieren und neue Arbeitsweisen und Ausdrucksformen zu entwickeln.<sup>688</sup> Bezogen auf das Selbstverständnis und die theoretischen Artikulationen der Avantgarden suchen diese also über Prinzipien wie den Zufall an das Amateurische und Dilettantische anzuknüpfen. Übertragen auf die spezifische Bildkultur hat dies auch einen Rekurs auf die Bildwelten der Amateure und deren spezifische Ästhetiken zur Folge.

Auch über die klassischen Avantgarden hinaus findet sich in späteren künstlerischen Auseinandersetzungen speziell mit der fotografischen Produktion von Amateuren ein bewusstes Unterlaufen technischer Perfektion über ein Aufnehmen und Zitieren der amateurfotografischen Ästhetik.

*„Die Kuratorin Sarah Greenough vertritt die These, dass die typischen ‚Fehler‘ der Knipser – Doppelbelichtungen, Bildunschärfe, angeschnittene Motive, schiefe Horizonte etc. – in die Gestaltungen der modernen Kunstfotografie eingegangen sind. Anders als in den ausgewogenen Kompositionen kommen in ihnen ‚Unmittelbarkeit‘ und ‚Authentizität‘ zum Ausdruck.“<sup>689</sup>*

Im Folgenden werde ich mich beispielhaft mit den Arbeiten von Richard Billingham beschäftigen und herausarbeiten, inwiefern sich in seinen Fotografien visuelle Referenzen auf die Ästhetik und Prinzipien von Amateurfotografien finden. Dabei wird sich zeigen, dass der Bezug zum Amateurischen in zweifacher Hinsicht in den Arbeiten Billinghams präsent ist: zum einen über den spezifischen Stil der Fotografien, die sich einer Schnappschussästhetik bedienen, und zum anderen über die Form, in der sich die fotografierende Person mit bildsprachlichen Mitteln in ihre Dokumentation einbringt.

### 7.3 Richard Billingham: die Ästhetik des schlechten Bildes

1996 publizierte Richard Billingham sein Buch *‚Ray’s a laugh‘*, mit dem er eine fotografische Annäherung an seine Herkunftsfamilie unternahm. Ursprünglich wollte Billingham Maler werden und hatte deshalb begonnen, Kunst zu studieren. Die ersten Fotografien fertigte er als Studienmaterial bzw. Vorbereitung für seine Malerei an. In diesen frühen Arbeiten fotografierte er ausschließlich in Schwarz-Weiß.

*„I needed a reference for some paintings I was doing. I wanted to have a record of how things looked. I was thinking I could more or less copy or use part of a photograph to see how a hand is, or an arm, and that it would help in the composition of the paintings.“<sup>690</sup>*

<sup>687</sup> G. Schmidt, 2009, S. 32.

<sup>688</sup> Zum Dilettantismus als einer Kategorie der Avantgarden vgl. Christine Heidemann: *Dilettantismus als Methode*. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften, Gießen 2005. Zum Begriff des Zufalls und der Idee des ‚Sich-dem-Material-Überlassens‘ in ihrer Bedeutung für avantgardistische Kunstwerke vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 87–92.

<sup>689</sup> G. Schmidt, 2009, S. 31.

<sup>690</sup> James Lingwood: *Family values*, Interview mit Richard Billingham, in: *Tate 15* (1998), S. 54–58.



Über diese Körper- und Kompositionsstudien hinaus plante Billingham mit der Idee, seinen im Bett liegenden Vater zu malen, einige Arbeiten, die bewusst Bezug auf seine Familie als Sujet nehmen sollten. Auf Anregung eines Londoner Gaststudenten, den er an seiner Kunsthochschule in Sunderland kennengelernt hatte, wandte sich Billingham gänzlich von der Malerei ab, um sich ganz auf eine fotografische Arbeit über seine Familie zu konzentrieren. Die Ergebnisse dieser Arbeit präsentierte er in dem Fotobuch *Ray's a laugh*, das 1996 erschien. In Folge wurde Richard Billinghams Arbeit sehr schnell bekannt, nicht zuletzt auch durch seine Rezeption im Kontext einer Konjunktur künstlerischer Auseinandersetzungen, die seit Beginn der 90er-Jahre auf die Präsenz des Realen und Unmittelbaren in der Kunst zielten. Eine Vielzahl dieser Arbeiten versammelte die stark polarisierende *Sensation-Ausstellung*, die im Herbst 1997 eine Auswahl aus Charles Saatchis Sammlung der sogenannten Young British Artists in der Royal Academy of Arts in London zeigte, in deren Umfeld auch Billinghams Arbeit zu seiner Familie präsentiert wurde.<sup>691</sup>

*Ray's a laugh* ist ein reines Fotobuch, das im Innenteil auf jeden Text verzichtet. Allein auf der Rückseite des Umschlags finden sich zwei kurze Texte: ein kurzes Statement von Robert Frank und ein Text von Richard Billingham selbst, der die Leser mit wenigen, knappen Sätzen in die Lebenssituation seiner Familie einführt und mit den drei Protagonisten des Fotobuchs bekannt macht.

*„This book is about my close family. My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn't like going outside and mostly drinks homebrew. My mother Elizabeth hardly drinks but she does smoke a lot. She likes pets and things that are decorative. They married in 1970 and I was born soon after. My younger brother Jason was taken into care when he was 11 but is now back with Ray and Liz again. Recently he became a father. Ray says Jason is unruly. Jason says Ray's a laugh but doesn't want to be like him.“*<sup>692</sup>

Ein wesentlicher Teil der bisherigen Rezeption der künstlerischen Arbeit Richard Billinghams liest seine Fotografien vorrangig auf der Folie der sozialen Situation der Familie Billinghams als Repräsentantin einer britischen Arbeiterklasse, deren Alltag von Arbeitslosigkeit, Alkoholismus und Perspektivlosigkeit gekennzeichnet ist.<sup>693</sup> Wie auch Katharina Sykora bemängelt, widmet sich die Rezeption kaum Aspekten wie der „künstlerische[n] Zugangsweise“, der „mediale[n] Funktion des Fotografischen“ und der „Bedeutung des Erzählerischen“ in Billinghams Arbeit.<sup>694</sup> Insofern reduziert die bisherige Auseinandersetzung mit seinen Fotografien diese vorrangig auf ihr Sujet und verkennt ihr ästhetisches und formales Vorgehen sowie die Spezifik des fotografischen Blicks, die in Billinghams Arbeit auf besondere Weise zum Tragen kommt.

Im Kontext der Fragestellung meiner Arbeit möchte ich daher den Blick vor allem auf Richard Billinghams Gebrauchsweisen des Fotografischen lenken und aufzeigen, inwiefern er mit dem Rekurs auf eine amateurhafte Ästhetik und den Topos der Familienbilder fotografische Authentizitätseffekte zum Thema seiner Arbeiten macht. Ein Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf die Frage, ob in Billinghams Fotografien das Dokumentarische mit der Betonung eines persönlichen und subjektiven Blickpunktes verbunden ist. In meinen Ausführungen werde ich mich vor allem auf eine detaillierte Analyse des von Billingham selbst editierten Fotobuchs *Ray's a laugh* stützen und im Einzelfall weiteres Bildmaterial hinzuziehen, das der Katalog zeigt, der anlässlich der im Jahr 2000 in der Birminghamer Ikon Gallery gezeigten Ausstellung erschienen ist.<sup>695</sup>

691 Ausst.-Kat.: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, hg. von Norman Rosenthal, Lisa Jardine u. a., Royal Academy of Arts, London 1997.

692 Richard Billingham: *Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York 2000, Umschlagrückseite.

693 Outi Remes: Richard Billingham: Reinterpreting Unconventional Family Photographs: Returning to Richard Billingham's 'Ray's a laugh'; Series, in: *Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism* (2007), Rochester, New York, gefunden in: <http://www.americansuburbx.com/2010/04/theory-reinterpreting-unconventional.html> (Zugriff: 2. November 2012), ohne Seitenangabe.

694 Katharina Sykora: Von zuhause aus fremd. Richard Billingham: *Ray's a Laugh*, in: Annelie Lütgens, Katharina Sykora: *Blickfeld Gegenwartskunst. Aus der Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg*, Köln 2005, S. 14–32, hier S. 15.

695 Ausst.-Kat.: Richard Billingham, Ikon Gallery, Birmingham 2000.

### 7.3.1 „Ray’s a laugh“

Der Aufbau und die formale Struktur des Fotobuchs ‚Ray’s a laugh‘ lassen sich relativ leicht erfassen. Das Buch besteht aus 51 Bild-Doppelseiten, die vor allem Querformate zeigen, die entweder im Anschnitt gedruckt werden oder mit einem schmalen weißen Rand. Darüber hinaus gibt es hochformatige Bilder, die entweder gegenüber einer weiß belassenen Seite oder in Gegenüberstellung zu einem anderen Hochformat gedruckt werden. Bis auf wenige Ausnahmen zeigen die im Buch gedruckten Fotografien den Mikrokosmos von Richard Billingham’s Herkunftsfamilie in der Innenraumwelt ihrer Wohnung. Der Vielzahl von Einblicken in diese Innenraumwelt ist eine Fotografie vorgelegt, die auf der ersten Doppelseite des Buches zu sehen ist und die den fotografischen Einstieg in das Buch markiert. Sie unterscheidet sich ästhetisch und motivisch von den folgenden Bildern, indem sie aus der Vogelperspektive eine Übersicht über die Siedlung, in der Billingham’s Familie lebt, vermittelt (Abb. 113). Der Blick richtet sich auf eine Ansammlung von verschiedenen mehrstöckigen Häusern. Auf der linken Bildhälfte befinden sich drei vierstöckige, quaderförmige und miteinander verbundene Mehrfamilienhäuser, im Hintergrund ist auf der gleichen Seite ein weiteres Haus ähnlicher Bauart zu erkennen. Die linke und rechte Bildhälfte werden durch eine schräg durch die Bildmitte verlaufende Straße getrennt. Die rechte Seite zeigt eine Vielzahl niedrigerer Häuser, ebenfalls in Backsteinbauweise. Zu erkennen sind Vorgärten, klar abgegrenzte Rasenflächen, Zuwegungen, Garagen und Eingangssituationen, deren uniforme Bauweise und Anlage die Bildfläche in ein regelmäßiges Raster aus geometrischen Formen gliedert.<sup>696</sup> Die geradlinige, auf geometrische Muster zurückzuführende Form der Anlage betont den Eindruck von Uniformität und Gleichförmigkeit, die als Rahmenbedingungen einer Lebensform fungieren, die vom äußeren Anschein, von der Fassade her, nahezu jede Individualität zu tilgen scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Elemente wie Gardinen, die die Assoziation von Gleichförmigkeit eher verstärken, als dass sie auf individuellen Ausdruck oder Gestaltungswillen schließen ließen. Bis auf einen Mann, der mit einem Kind auf dem im unteren Bilddrittel sichtbaren Gehweg entlanggeht, bleibt die Szenerie menschenleer. Am unteren Rand des Bildes ist eine schräg verlaufende graue Fläche zu erkennen, die auf der rechten Seite von einer dunkleren, rechteckigen Fläche ergänzt wird. Die Flächen lassen sich als Fenstersims oder Balkonbrüstung und als Schatten des Gebäudes, aus dem fotografiert wurde, deuten und verweisen damit auf den Betrachterstandpunkt des Fotografen. Es entsteht der Eindruck, dass Billingham aus einem ähnlich quaderförmigen, aber höheren Gebäude heraus fotografiert als die, die das Bild zeigt. Letztlich erfüllt das Einstiegsbild die Funktion einer äußeren Verortung der im weiteren Verlauf des Buches folgenden Bildwelten, weil es nahelegt, dass dieses Bild den Blick aus dem Fenster der Wohnung von Billingham’s Eltern richtet, deren Innenräume im Folgenden zu sehen gegeben werden. Fortan richtet sich der Blick nicht mehr in dieser Form aus dem Fenster heraus,<sup>697</sup> sondern allein in die Innenräume der Wohnung.<sup>698</sup>

<sup>696</sup> Vgl. auch die Bildbeschreibung von Katharina Sykora, Sykora, 2005, S. 18.

<sup>697</sup> Im weiteren Verlauf des Buches werden in vier Bildern Fenster gezeigt. Jedoch wird der Blick nicht mehr aus dem Fenster heraus gerichtet, da dieses Draußen entweder durch Gardinen verborgen oder durch Überbelichtungen nur schemenhaft zu erkennen ist.

<sup>698</sup> Es gibt Aussagen Billingham’s, denen zufolge er in zwei verschiedenen Wohnungen fotografiert habe, da seine Mutter eine Zeit lang die gemeinsame Wohnung mit dem Vater verlassen hatte und in eine eigene Wohnung gezogen war. Aber aus der Analyse der Bilder allein lässt sich dies nicht herleiten. Vgl. Interview mit Richard Billingham für BBC: <http://www.youtube.com/watch?v=F3QDpeGSi2U> (Zugriff: 5. Oktober 2011; am 2. November 2012 leider nicht mehr online gestellt).



Abb. 113: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Nach dem Einstiegsszenario sehen sich die Betrachter des Buches auf der zweiten Doppelseite direkt mit dem Alltag von Richard Billinghams Familie konfrontiert (Abb. 114). Die Fotografie zeigt Billinghams Mutter Liz und seinen Vater Raymond. Während Liz mit einem blauen Mantel bekleidet sowie einer gemusterten Einkaufstasche und einer brennenden Zigarette in der Hand offenbar gerade im Weggehen oder auch im Nachhausekommen begriffen ist, sitzt Ray mit einer Jacke bekleidet in einem Lehnstuhl auf der anderen Seite des Raumes. Während Liz ihn anzusehen scheint, hat Ray den Blick abgewandt und blickt ins Leere oder auf eine Flasche, die auf dem niedrigen Couchtisch steht, der die Bildmitte einnimmt. Die scheinbar gestörte Kommunikation der Eltern, der sich Ray durch seinen Blick entzieht, wird durch den Bildausschnitt noch verstärkt, der jedes Elternteil auf einer der beiden Bildseiten positioniert. Zusätzlich fallen die Hintergründe auf, vor denen die Eltern gezeigt werden. Während Liz vor einer stark gemusterten, geblühten Tapete auf einem ebenfalls gemusterten Teppich steht, sitzt Ray in einem einfarbigen, dunklen Sessel vor einer monochromen, blau getönten Wand, die mit der Farbe seiner Jacke korrespondiert. Die Getrenntheit der Eltern wird in diesem Bild also über ihre Blickorientierung hinaus bildformal durch deren Positionierung im Raum vermittelt. Interessant ist der Blickwinkel, aus dem Billingham dieses Bild aufgenommen hat. Die gegensätzliche Körperlichkeit der Eltern, der massige Körper von Liz und die fragile Zartheit von Ray, wird durch den leicht nach links unten verschobenen Betrachterstandpunkt betont, der Liz übergroß erscheinen lässt. Fast entsteht der Eindruck, sie sei zu groß für die Tür, während Ray im hinteren Bereich des Raumes in seiner sitzenden Haltung umso kleiner erscheint. Vergleicht man seine Größe mit der auf dem Tisch befindlichen Flasche, so erscheint diese bedingt durch die Tiefendimension des Raumes größer als Ray. Mit dem Wissen um Rays Alkoholismus, der sich phasenweise vorrangig von selbst gebrautem Bier ernährt haben soll,<sup>699</sup> scheint die Größe der Flasche, die sich genau im Raum zwischen Vater und Mutter befindet, sinnbildlich für dessen Sucht zu stehen.

<sup>699</sup> Vgl. ebd. und Billinghams Text auf der Umschlagrückseite seines Buches (Billingham, 2000).



Abb. 114: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Im gesamten Buch gibt es sieben Doppelseiten, die Ray und Liz gemeinsam zeigen. Vier der Doppelseiten greifen bezogen auf die Darstellung im Raum ein ähnliches Muster auf, indem sie die Getrenntheit der Eltern durch die Positionierung der beiden



Abb. 115: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996 und Abb. 116: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

auf je einer Hälfte der Doppelseite zum Ausdruck bringen. Ähnlich wie in dem soeben besprochenen Bild vermitteln zwei weitere Bilder das Verhältnis von Ray und Liz (Abb. 115 und Abb. 116). In beiden Bildern sieht man Liz sich Ray zuwenden oder auf ihn zubewegen, wobei ihr geöffneter Mund assoziieren lässt, dass sie ihn anspricht oder auf ihn einredet. Ähnlich wie im ersten Bild weicht Ray ihrem Blick aus und blickt stattdessen ins Leere oder zumindest auf etwas, das außerhalb der Bildfläche lokalisiert ist. Charakteristisch ist in Abbildung 115 neben der klaren räumlichen Trennung der beiden, wiederum die Betonung der gegensätzlichen Körperlichkeit. Diese betont Billingham durch die stehende Position seiner Mutter, deren massiger und tätowierter Arm mit der geballten Faust in Richtung des Vaters weist und diesen, in seiner zusammengesunkenen Haltung am unteren Bildrand, zu bedrohen scheint. Indem Billingham die Schärfe auf das Gesicht des Vaters einstellt und nicht etwa auf den tätowierten Arm der Mutter, rückt er nicht die körperliche Aggression ins Zentrum, sondern richtet den Fokus auf den trostlosen und deprimierten Gesichtsausdruck des Vaters. Das Bild erzählt also nicht nur von der Androhung körperlicher Gewalt, sondern vor allem von einer scheinbar trostlosen und ausweglosen Situation, in der vonseiten des Vaters keine Reaktion mehr vonnöten scheint.

Als Inbegriff der Kommunikationslosigkeit fungiert das Bild (Abb. 117), das Ray und Liz beim Essen auf dem Sofa zeigt. Würde sich nicht der Hintergrund auf der linken und rechten Bildhälfte fortsetzen, könnte man das Querformat fast für zwei einander gegenübergestellte Hochformatbilder halten, so voneinander getrennt wirken Liz und Ray.



Sie sitzen nebeneinander auf dem Sofa, dessen Sitzfläche von einer Bettdecke bedeckt wird, wobei die seitliche Neigung von Rays Körper die Kluft zwischen den beiden noch vergrößert. Sogar die Sofakissen unterstreichen die optische Trennung des Bildes in zwei Hälften. Ray hält seinen mit Essen gefüllten Teller auf dem Schoß, hat aber die Augen geschlossen, während Liz ihren Teller auf einen überfüllten Tisch gestellt hat und offenbar, wie ihr ins Leere gerichteter Blick nahelegt, fernsieht.



Abb. 117: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Der Kontrast aus Essen, Bettdecke und Sofasituation sowie die mit Essensspritzern oder Ähnlichem beschmutzte Kleidung der beiden, gepaart mit dem Eindruck, dass Hund und Katze, die zwischen Ray und Liz liegen, fast schon als Teilhaber der Mahlzeit wirken, zeugen von einer Verwahrlosung, die auch in den anderen Bildern Billinghams sichtbar wird. Die Szene gibt Einblick in eine private Alltagswelt, die sich in der privaten Wohnung vollzieht. Elemente wie die Bettdecke verstärken die scheinbare Intimität des Dargestellten noch, da mit dem Bett auf einen Ort verwiesen wird, der sich als Inbegriff des Privaten und Intimen lesen lässt.<sup>700</sup> In einer ganzen Reihe von Bildern wird Ray in oder auf einem Bett gezeigt, wodurch die Betonung des Privaten und Intimen, die bereits die Konzentration auf Innenraumaufnahmen evoziert, noch verstärkt wird.

Liz und Ray sind beide frontal auf den Fotografen und späteren Betrachter hin ausgerichtet. Trotz der räumlichen Nähe, die Billingham zu den beiden eingenommen haben muss, um das Foto zu machen, zeigen Ray und Liz keinerlei Gesten des Erkennens, sie scheinen nicht darauf zu reagieren, dass sie betrachtet werden, und, ohne dass sie eine Pose einnehmen, selbstverständlich in ihrem Tun fortzufahren. Kein Blick in die Kamera, keine Pose verweist auf die Gegenwart des Fotografen, der selbstverständlich im Raum anwesend zu sein scheint.

Betrachtet man die weiteren Bilder, in denen Billingham seine beiden Eltern zusammen fotografiert, so werden die Getrenntheit und Kommunikationslosigkeit ergänzt um Aspekte einer körperlichen Konfrontation, die Aufschluss über die durch körperliche Gewalt gekennzeichnete Beziehung der Eltern geben und damit den Topos der durch Arbeitslosigkeit und Suchtverhalten gezeichneten Familie um einen weiteren, im Fluss der Bilder kaum überraschenden Aspekt erweitern, der die Trost- und Ausweglosigkeit der Familiensituation umso präsenter erscheinen lässt. Während in Abbildung 115 die

<sup>700</sup> Vgl. zur Rolle des Bettes auch Vilém Flusser: Das Bett, in: ders.: Dinge und Undinge: phänomenologische Skizzen, München 1993, S. 80–109. Nach Flusser ist das Bett der zentrale Ort der Wohnung, „aus der wir in die Welt vor[stoßen], um uns auf sie wieder zurückzuziehen“. Ebd., S. 89. Zum Motiv des Bettes vgl. auch Elena Zanichelli Analyse von Félix González-Torres ‚Untitled‘ in: Elena Zanichelli: Rhetoriken des Privaten: Zur Kritik an kulturellen Vernaturalisierungen des Privaten in künstlerischen Arbeiten von Félix González-Torres und Monica Bonvicini, in: Hans Krah, Stefan Half (Hg.): Privatheit. Strategien und Transformationen, Passau 2012, S. 29–48. (Der Aufsatz war im Dezember 2012 noch nicht erschienen. Meine Recherchen beziehen sich daher auf das bisher unveröffentlichte Manuskript von Elena Zanichelli.) Auch Zanichelli bezieht sich in ihrer Analyse unter anderem auf Flusser.



Gewalt nur über Andeutungen sichtbar wird, zeigt Abbildung 118 (Abb. 118) die direkte körperliche Konfrontation. Wiederum fotografiert Billingham seinen Vater in einer sitzenden Position, während Liz ihn durch ihre Haltung und ihren massigen Körper überragt.



Abb. 118: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Die bisher vorgestellten Bilder machen sichtbar, inwiefern Billingham durch seine fotografische Herangehensweise und über die spezifische Bildauswahl von den sozialen Beziehungen innerhalb seiner Familie erzählt. Betrachtet man nun, wie viel Raum er jedem einzelnen Familienmitglied in seinem kompletten Fotobuch gewährt, so verstärkt sich dieser Eindruck. Während es von Liz nur vier Einzelporträts gibt und sie ansonsten vor allem in Verbindung mit Ray gezeigt wird, taucht Jason in drei Einzelporträts auf. Interessanterweise gibt es sogar mehr Bilder, die sich auf die Tiere des Haushalts konzentrieren, als Porträts der beiden. Besonders sinnfällig erscheint hier ein Bild, das die beiden Hunde auf dem Sofa zeigt (Abb. 119).



Abb. 119: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Sie haben den Platz der menschlichen Bewohner eingenommen und diese in den Hintergrund gedrängt. Signifikanterweise sitzt der eine Hund in hundeuntypischer, aufrechter Haltung auf dem Sofa, wodurch er gleichsam ‚vermenschlicht‘ erscheint. Diese Assoziation wird wiederum durch die beiden folgenden Bilddoppelseiten verstärkt, die die menschlichen Bewohner jeweils in Paarkombinationen auf dem Sofa sitzend zeigen, nämlich Ray und Jason, gefolgt von Ray und Liz. Die weitaus größte Zahl an Einzelporträts,

nämlich 23 Bilder insgesamt, gibt es von Ray, darunter die einzigen zwei Schwarz-Weiß-Fotografien des Buches. Die Porträts von Ray zeigen ihn in sehr unterschiedlichen Situationen und bildästhetischen Herangehensweisen.



Abb. 120: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996 und Abb. 121: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Als Handelnder tritt er vorrangig in Erscheinung, wenn es um das Trinken einer dunklen Flüssigkeit geht, bei der es sich wohl um das selbst gebraute Bier handelt, von dem Billingham in dem kurzen Text auf der Umschlagrückseite berichtet (Abb. 120 oder Abb. 121). Die Spuren des Alkohols sieht man Ray in vielen Bildern an: ob sich sein Blick als offenkundig betrunken lesen lässt (Abb. 122) oder er als Folge des Alkoholkonsums oder des körperlichen Verfalls stürzt (Abb. 123).



Abb. 122: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.



Abb. 123: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Gerade in diesem Bild kommt die Idee eines fotografischen Schnappschusses besonders stark zum Ausdruck. Billingham fotografiert seinen Vater im Moment des fast schon grotesk wirkenden Fallens und suggeriert durch die Anschnitte eine spontane, auf den Moment fokussierte Bildentstehung.

Viele Bilder isolieren Ray gleichsam durch ästhetische Mittel wie Unschärfe, Lichtführung und Farbigkeit aus der umgebenden Wohnung heraus und konzentrieren sich damit auf seine Körperhaltung oder seinen Gesichtsausdruck. Als Beispiel mag das Bild (Abb. 124) dienen, das Billingham wie viele der Porträts seines Vaters aus mittlerer Entfernung aufgenommen hat.



Abb. 124: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Rays Oberkörper ist fast in der Mitte der beiden Bildseiten im unteren Drittel der Bildfläche positioniert. Am linken Rand wird die Bildfläche von einer Tür begrenzt, am rechten von einem Bild an der Wand, dessen Motiv aber durch die Beleuchtung nur schemenhaft zu erkennen ist. Lichtführung und der Umgang mit der Schärfe assoziieren sofort einen amateurhaften, dilettantischen Umgang mit der fotografischen Technik. Das gesamte Bild wirkt zu dunkel, die Figur des Vaters bleibt komplett in der Unschärfe und erhält dadurch etwas Schemenhaftes. Den Blitz hat Billingham nicht auf den Vater, sondern auf das relativ weit oben an der Wand befindliche, golden gerahmte Bild eines Tigers gerichtet, das relativ scharf erscheint, dessen Motiv aber durch die Reflexion des Blitzes in einzelnen Bereichen schwer zu erkennen ist. Anders als die Bilder der Arbeit, die eher eine Aktion der Protagonisten zeigen und sich über diese zu erschließen scheinen, bleibt dieses Bild letztlich rätselhaft. Es evoziert den in sich gekehrten, zurückgenommenen Blick des Vaters in einer möglichen Opposition zum Bild des Tigers, löst diese aber innerbildlich nicht eindeutig auf. Rays Umgebung ist eindeutig als das Innere einer Wohnung gekennzeichnet, doch steht die monochrome Farbigkeit im Kontrast zu der in anderen Bildern überladen wirkenden Wohnung der Billinghams. Ähnlich funktionieren die Bilder, die Ray im Bett zeigen (Abb. 125 und Abb. 126).



Abb. 125: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996 und Abb. 126: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Die beige-braune Farbgebung des einen Bildes scheint das Schwarz-Weiß des anderen vorwegzunehmen. Beide Bilder sind sehr dunkel gehalten, sie lassen Rays liegende Position erkennen, verbergen seinen Gesichtsausdruck jedoch weitgehend. Im Fluss der anderen Bilder, die motivisch eher auf Aktion oder Konfrontation, Schockierendes und auch Ekelerregendes setzen, erscheinen diese Bilder eher ruhig und zurückgenommen. Auch bildsprachlich bedienen sie sich anderer Mittel, indem sie eine reduzierte Farbigkeit oder sogar Schwarz-Weiß einsetzen und viele unklare, unscharfe und auch dunkle Partien in der Bildfläche aufweisen. Im Gegensatz hierzu zeigen die wenigen Einzelporträts von Liz sie fast ausnahmslos aus großer Nähe, in starker Farbigkeit und mit besonderer Schärfe (Abb. 127).



Abb. 127: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

In diesem Bild fotografiert Billingham Liz leicht von unten, die Kamera geht nah an sie heran, sodass ihre Schultern fast die komplette Bildbreite einnehmen. Liz' Blick ist nach unten gerichtet, sie erwidert den Blick der Kamera nicht. Ihr bunt geblümtes Kleid scheint mit den schrill farbigen Masken zu korrespondieren, die sich hinter ihr an der Wand befinden und die auf ihre Schwäche für Dekoratives verweisen. Im Gegensatz zu der oftmals ans Amateurhafte erinnernden Unschärfe vieler Bilder zeigt dieses Liz' Gesicht so perfekt scharf, dass Details wie ihr Damenbart und ihre großporige Haut zu erkennen sind. Von fast schon übergroßer Nähe und Schärfe zeugt das Bild, das Liz mit einem neugeborenen Kätzchen zeigt, das von ihr gefüttert wird (Abb. 128). Fröhlich erwidert Liz den Blick des Fotografen und so könnte sie auf den ersten Blick auch im Hinblick auf ihre Tätigkeit das Motiv eines Familienschnappschusses sein. Doch bei genauerem Hinsehen kippt die übergroße Nähe, die von der Nähe der Kamera und der familiären Nähe des fotografierenden Sohnes herbeigeführt wird, in Distanz. Auf den zweiten Blick entpuppt sich die Distanzlosigkeit als schonungslos, wenn eine Überfülle an Details wie Liz' vom Nikotin gefärbte Zähne, ihr Damenbart und ihre Pickel nur allzu realitätsnah sichtbar werden.





Abb. 128: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Der nahe und intime Blick des Fotografen zeigt in diesem Bild in wirklichkeitsnaher und dokumentarischer Detailtreue Facetten von Liz' Physiognomie, die ihr fröhliches und vertrautes Lachen konterkarieren und ins Eklige und fast schon Monströse überführen. Ähnlich funktioniert das auch in den Porträts von Billinghams Bruder Jason (Abb. 129).



Abb. 129: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Auch hier arbeitet Billingham mit dem Mittel der Schärfe, die er in den Porträts seines Vaters so oft vernachlässigt, und zeigt Jasons glänzende unreine Haut, seine dreckigen Hände und die Kratzspuren auf seinen Armen und Händen. Ebenso detailreich vermittelt sich der in der Küche befindliche Schmutz bis hin zu den Spritzern an der Wand, die an Bratensoße oder Blut erinnern. Jasons Porträt zeigt ihn in der Küche, wie er gierig den Deckel eines Joghurtbechers ableckt. Durch die Gegenüberstellung dieses Hochformats mit einem Bild, das Ray vermutlich betrunken mit einer Flasche zeigt, entsteht eine inhaltliche Korrespondenz, die einen Vergleich von Jason und Ray anregt. Beide sehen wir mit einem schonungslosen Blick, wie sie sich ganz auf das konzentrieren, was sie im Begriff



sind sich einzuverleiben, einmal den Joghurt und einmal das Getränk. Billingham's Zitat „Ray says Jason is unruly. Jason says Ray's a laugh but doesn't want to be like him.“<sup>701</sup> überführt Jasons Wunsch, nicht wie sein Vater zu sein, über die Gegenüberstellung der beiden Bilder in eine Realität, die über die sichtbaren Gemeinsamkeiten der beiden scheinbar das Gegenteil beweist. Einen Vergleich der beiden regt bereits das dritte Bild im Buch an, in dem Jason und Ray nebeneinander vor einer Wand stehen und sich beide frontal auf die Kamera hin ausrichten (Abb. 130). Parallel nebeneinander positioniert, laden sie zu einem Vergleich förmlich ein. Beide haben einen freien Oberkörper und tragen lange Hosen, Jason ist größer als Ray, sein Haar geordneter und voller, sein Körper wirkt jünger als der von Ray und dennoch scheint das Bild die Frage zu stellen, was Vater und Sohn verbindet und inwiefern Rays Bild auf Jasons Zukunft verweisen mag.<sup>702</sup>



Abb. 130: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Meine bisherigen Beschreibungen haben gezeigt, dass entgegen dem ersten Eindruck, nach dem die Bilder auf eine spontane und amateurhafte Bildentstehung zu verweisen scheinen, das Buch Aufschluss über einen sehr kalkulierten formalen und ästhetischen Umgang mit den Fotografien gibt. Nicht nur die im Buch vertretene Anzahl der Bilder der einzelnen Protagonisten, sondern auch Gestaltungsmittel wie Nähe und Distanz, Schärfe und Unschärfe sowie Farbigkeit geben Aufschluss über die Geschichte, die Billingham über seine Familie und deren Mitglieder erzählt. Die Tatsache, dass gerade sein Vater überproportional häufig im Buch vertreten ist und noch dazu in sehr viel facettenreicheren Herangehensweisen gezeigt wird, veranlasst mich zu der Schlussfolgerung, dass Billingham vor allem ein Buch über seinen Vater erzählt. Mit dieser Schlussfolgerung möchte ich mich von der Vielzahl der Rezensionen abwenden, die ‚Ray's a laugh‘ vor allem als eine Arbeit Billingham's über seine eigene Familie und deren spezifische soziale Situation lesen.<sup>703</sup> Wie ich betont auch Katharina Sykora das „einzigartige Gewicht“, das Billingham's Vater „innerhalb seiner fotografischen Familiensaga“<sup>704</sup> erhält, aber ich würde ihrer

<sup>701</sup> Billingham, 2000, Umschlagrückseite.

<sup>702</sup> Zum Vergleich von Ray und Jason vgl. auch Michael Tarantino: Richard Billingham: a short, by no means exhaustive, glossary, in: Ausst.-Kat.: Richard Billingham, Ikon Gallery, Birmingham 2000, S. 84–89. „Ray and Jason are standing next to each other. They are both naked from waist up. Ray is holding a jug of something which is just about to overflow. His hair looks like he has just gotten out of bed. There are differences between the two. Jason's hair is perfect. He wears no belt. Ray does. Ray has a tattoo. Jason doesn't. Jason has a watch. Ray doesn't. And so on. But the main difference, the obvious difference between them, is their age. Jason's body is young, Ray's (especially around the neck) is old. It is the past, present and future of this family. Posing against a stark background, father and son seem to know what the image is all about. Ray looks directly at the camera, impatient for it to be over, wanting to deal with whatever is in that jug. Jason looks to the side, bored with it all. All that stands between them, all that unites them, is in this moment.“ Ebd., S. 89.

<sup>703</sup> Vgl. u. a. Mark Sladen: A Family Affair. Richard Billingham's Ray's A Laugh, in: Frieze 28 (1996), zitiert nach: [http://www.frieze.com/issue/article/a\\_family\\_affair/](http://www.frieze.com/issue/article/a_family_affair/) (Zugriff: 10. Februar 2013), ohne Seitenangabe, sowie Remes, 2007, und Lingwood, 1998.

<sup>704</sup> Sykora, 2005, S. 31.

Schlussfolgerung widersprechen, dass sich Billingham dabei „mit dem Vater immer wieder miterlebend auseinander setzt, indem er dessen Position einnimmt und die Mutter so mit gleichsam doppeltem Blick sieht: demjenigen Rays und dem eigenen“.<sup>705</sup> Sicherlich schildert Billingham seinen Vater weitaus vielschichtiger als die anderen Personen seiner Familie, ich finde jedoch keinerlei bildimmanente Anzeichen, die auf eine Identifikation des Fotografen mit der Figur Rays oder gar die Verschmelzung des Fotografenblicks mit dem des Vaters bei der Betrachtung von Liz hinweisen würden. Sicherlich schildern Billinghams Bilder Liz in vielerlei Hinsicht schonungslos, aber schonungslose Bilder gibt es auch von Ray. Die Fotografien, die beide Elternteile zusammen zeigen, betonen zwar, wie ich gezeigt habe, oft die körperliche Dominanz von Liz, aber eine miterlebende und sich identifizierende Position Billinghams lässt sich hier nicht festmachen.

Meine Schlussfolgerung, dass Billingham vor allem ein Buch über seinen Vater erzählt, wird durch das Ende des Buches gestützt. Das letzte Bild vor dem Impressum ist ein sehr unscharfes Schwarz-Weiß-Porträt von Ray, in dem man ihn schemenhaft, vermutlich auf einem Bett sitzend, erkennt und in dem vor allem seine nach vorn geneigte, zusammengesunkene Haltung und seine scheinbar geschlossenen oder nach unten gerichteten Augen sichtbar werden (Abb. 131).



Abb. 131: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Dieses Bild funktioniert weder erklärend noch illustrativ, sondern es erzeugt assoziativ die Vorstellung einer sukzessiven Auflösung oder Abkehr vom Außen, die bildhaft die Lebenssituation Rays spiegeln mag. Gerade im Gegensatz zu den übervollen, sehr farbigen, scharf fokussierten und eher lauten Bildern in ‚Ray's a laugh‘ scheint das Bild umso deutlicher Rays Isolation und Abkehr sichtbar zu machen. Nach dem Impressum nun, das vorerst das Ende des Buches zu signalisieren scheint, gibt es zwei weitere Porträts von Ray (Abb. 132 und Abb. 133). Die beiden erscheinen wie eine Art Sequenz, zeigen sie Ray in der gleichen Kleidung, aus einem ähnlichen Blickwinkel und in ähnlicher Lichtstimmung. Stärker als die vorangegangenen Bilder des Buches erscheinen sie eher wie Charakterstudien, die Ray weder von den Folgen seines Alkoholismus gezeichnet noch in starker Unschärfe und regressiver Haltung im Bett zeigen. Anders als in der brutalen Schärfe und Lichtführung der Porträts von Liz und Jason liegt die Schärfe im ersten Bild tatsächlich auf Ray, der in ein weiches Licht gehüllt wirkt, das anders als die vielen geblitzten Bilder an Sonnenlicht erinnert. Das erste Bild zeigt Ray beim Rauchen, im zweiten hält er ein Glas in der Hand, er hat die Augen zusammengekniffen und den Mund zu einem grotesken Lachen geöffnet, womit das letzte Bild wie in einem Zirkelschluss den Bezug zum Titel ‚Ray's a laugh‘ herstellt. Am Ende bleibt Ray alleine übrig und Ray lacht.

<sup>705</sup> Ebd., S. 22 f.



Abb. 132: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996 und Abb. 133: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

### 7.3.2 Zwischen Nähe und Distanz: Richard Billingham als Fotograf

*„But I realised that I could find out things with these photographs – that I could look at my family from the outside. I found that I could see them in a different light.“<sup>706</sup>*

Die private Alltagswelt, an der ‚Ray's a laugh‘ die Betrachter teilhaben lässt, vermittelt sich nicht nur durch den Blick des Fotografen, dessen Betrachterstandpunkt wir einnehmen, sondern auch und gleichzeitig über den Blick des Sohnes, der seine Familie fotografiert. Diese Gleichzeitigkeit von lebensgeschichtlicher Nähe und Distanzierung durch die fotografische Apparatur erweist sich als konstitutiv für Billinghams Vorgehen. Fast alle Bilder des Buches zeugen von der nahezu unbemerkten Gegenwart der Kamera im privaten, beinahe intimen Raum, die ein emotionales Einverständnis zwischen Fotograf und Fotografierten konnotiert und damit auf die besondere Betrachterposition Richard Billinghams verweist, der sich zu Hause auf vertrautem Terrain bewegt. Als Sohn und Fotograf verfügt Billingham zum einen über eine besondere Nähe zu seiner Familie, die ihm die selbstverständliche Anwesenheit im privaten Raum ermöglicht, und zum anderen lässt er in seiner Funktion als Fotograf diese Nähe in eine Distanz kippen, die ihn zum Beobachter, nicht zum Teilhaber des Familienlebens macht. Die distanzierte Position des Fotografen zum Geschehen, sein Herausgehobensein aus der konkreten Alltagswelt wird in all den Bildern besonders deutlich, in denen Billingham in ein möglicherweise sogar dramatisches Geschehen nicht eingreift, wenn er beispielsweise seinen betrunkenen Vater, der zu Boden stürzt, nicht aufzufangen versucht (Abb. 123) oder die körperliche Auseinandersetzung seiner Eltern nicht verhindert. (Abb. 118). Trotz der räumlichen Nähe, die Billingham oftmals zu seinen Protagonisten einnimmt, zeigen viele Bilder, dass diese keinerlei Bezug auf ihn nehmen. Beispielhaft sei hier das Bild von Ray und Liz (Abb. 117) angeführt, in dem beide komplett in ihr Tun versunken scheinen und kein Blick in die Kamera, keine Pose auf die Gegenwart des Fotografen hindeutet. Voraussetzung hierfür scheint die selbstverständliche Anwesenheit von Billingham als Sohn und Fotograf im Raum zu sein.

<sup>706</sup> Lingwood, 1998, S. 54.



Abb. 134: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Die Doppelposition Richard Billinghams wird zum Thema einer Fotografie, in der ein direkter motivischer Verweis auf die Person hinter der Kamera zu finden ist (Abb. 134). Das Bild zeigt Ray sitzend auf einem mit einer groben Wolldecke bedeckten Bett oder Sofa gegenüber einer Art Frisierkommode mit einem ovalen Spiegel. Rays Blick ist vom Spiegel abgewandt, seine Körperrückseite wird von der Spiegelfläche reflektiert ebenso wie Richard Billingham selbst, den man mit seiner Kamera im Moment des Fotografierens oberhalb von Ray im Spiegel erkennen kann. Während das Foto zum einen Billingham in seiner Rolle als Fotograf gleichsam ins Bild setzt, bildet es über die in den Tiefenraum des Bildes weisende Linie von Ray auf dem Bett, über Rays Spiegelbild bis hin zu Billinghams eigener Spiegelung eine Genealogie der familiären Verwandtschaft von Vater und Sohn. Im Sinne des Topos vom pressefotografisch ‚guten Bild‘<sup>707</sup> würde die Reflexion des Fotografen im Spiegel als ein fotografischer Unfall gedeutet, da sie der im Kontext der Pressefotografie dominierenden Vorstellung einer automatischen, endsubjektivierten Blicknahme als Voraussetzung von Authentizität zuwiderläuft, für Billingham wird sie hingegen zu einer Möglichkeit, seine Doppelrolle zu visualisieren.

Billinghams Familienbilder sprechen in mehrfacher Hinsicht von Nähe. Zum einen geschieht dies über den Aspekt der Familienzugehörigkeit, der durch seinen persönlichen Bezug zum Dargestellten die Möglichkeit zu bieten scheint, die durch die Kamera etablierte Grenze zwischen fotografierender Person und Fotografierten zu durchbrechen, um damit heimliche Einblicke in eine intime und private Welt zu geben. Im Sinne der „strukturelle[n] Kongruenz des Blickpunkts“<sup>708</sup> von Fotograf, Kamera und Betrachter, die „dem Foto die Qualität einer reinen, aber täuschenden Gegenwart“<sup>709</sup> verleiht und mit der das zentralperspektivische System der Renaissance auf die Fotografie übertragen wird, übernimmt der Bildbetrachter nun die Position des Fotografen. Diese Kongruenz fungiert gleichsam als Voraussetzung dafür, dass die Betrachter von Billinghams Familienfotografien zu Augenzeugen alltäglicher, privater und intimer Szenen werden, die scheinbar so gar nicht auf ihren Blick hin ausgerichtet sind. Diese Szenen vermitteln den Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins, eines Dabeiseins in familiärer Nähe, das das Genre der Familienfotografie von jeher prägt.

<sup>707</sup> Zum Topos des ‚guten Bildes‘ vgl. auch Kapitel 5.1.3.

<sup>708</sup> Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie?, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74, hier S. 70.

<sup>709</sup> Ebd.

Doch Billingham nimmt die Muster der Familienfotografie nicht nur auf, indem er seine Herkunftsfamilie<sup>710</sup> zum Sujet seiner Fotografien macht und mit ‚Ray’s a laugh‘ eine Art Familienalbum vorlegt, sondern er entfaltet ein ganzes Repertoire an Rhetoriken der Nähe, die dem Betrachter den Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins und eine Authentizität versprechende Augenzeugenschaft suggerieren.

Ich werde daher im Folgenden die bildästhetischen Strategien herausarbeiten, die Billingham einsetzt, um den Eindruck von Nähe, Unmittelbarkeit und Authentizität zu vermitteln, und dabei zeigen, wie intensiv und kalkuliert Billingham entgegen dem ersten Augenschein bildsprachliche Mittel in die Konzeption seines Fotobuches einbringt.

### 7.3.3 Low Tech: der Rekurs auf die Amateurfotografie

Ein wesentlicher Aspekt, über den Billingham seine Fotografien einen Eindruck von Nähe und Unmittelbarkeit erzeugen, ist sein Rekurs auf amateurfotografische Herangehensweisen, die er durch deren Fokus auf Situationen und Banalitäten des Alltäglichen insbesondere der Familie sowie die ihr eigene Schnappschussästhetik aufruft. Die Bilder in ‚Ray’s a laugh‘ zeugen von einer ganzen Fülle bildästhetischer Strategien des Schnellen, Beiläufigen und Schnappschussartigen, das künstlerische Gestaltungskriterien und technische Perfektion zugunsten der Gegenwart eines fotografischen Augenzeugen und eines unmittelbaren und intimen Einblicks in private Alltagswelten vernachlässigt. Nicht nur, dass Billingham seine Bilder wie Amateuraufnahmen zum Sonderangebot in einer Drogerie entwickeln ließ, abgelaufene Filme<sup>711</sup> und offenbar gerade zu Beginn seiner Arbeit auch zerstörte Negative verwendete,<sup>712</sup> auch seine Bildausschnitte, die spezifische Beleuchtungssituation, der Umgang mit der Schärfe vermitteln den Eindruck einer Low-Tech-Ästhetik. Darüber hinaus unterstützt er mit seinen eigenen Aussagen die Schnappschusstheorie und den Rekurs auf das Zufallsprinzip stark.

*„The best compositions are the ones I don’t really measure up – I just lift the camera and take it quick like that. I have a sense that a picture is there, but I don’t really know how it’s going to come out. Sometimes I can take a picture and forget about it because I think it won’t be any good. Then I get back from the chemist and it’s a very good one – like the dog with the light bulb.“*<sup>713</sup>



Abb. 135: Richard Billingham: Ray’s a laugh, 1996.

710 Mittlerweile hat Richard Billingham auch seine eigene, neu gegründete Familie fotografiert. Vgl. Jessica Lack: Animal magic. Richard Billingham Q&A, Interview mit Richard Billingham, in: Manchester’s guide for the creative tourist, Manchester 2010, <http://www.creativetourist.com/features/animal-magic-a-qa-with-richard-billingham> (Zugriff: 9. November 2012).

711 „The colours in the photos have a lot to do with the cheap, out-of-date film that I used. The curtains aren’t that red, that table’s not that blue.“ Lingwood, 1998, S. 56.

712 Ebd., S. 58. „I didn’t take care of my negatives early on because I never considered them important. Somebody spilled a pint over a lot of them once and I said: ‚Don’t worry about it.‘ The photos were just reference material then. But it did give me an idea. When I was at university I put all the black and white photos that I had at the time on the wall and spattered paint on them. I was scratching them on purpose, and tearing them and treading on them.“

713 Ebd., S. 54.



Gerade Bilder, die sich stark auf eine Aktion beziehen, wie beispielsweise die Szene, in der die Katze durch die Luft fliegt (Abb. 135), oder die körperliche Auseinandersetzung zwischen seinen Eltern (Abb. 118) zeugen über den Bildausschnitt, der beispielsweise Jason als Teilhaber der Szene nur erahnen lässt, von einer spontanen Bildentstehung. Aber auch der Anschnitt in Abbildung 120 (Abb. 120) verweist auf den ersten Blick eher auf das Gegenteil einer präzise geplanten Bildkomposition, wenn es am linken Rand eine transparente, gemusterte Fläche zu sehen gibt, deren Formen und Farben an die Tapete im Wohnzimmer erinnern (Abb. 114). Dies mag auf eine Doppelbelichtung des Films hindeuten, die eher zufällig ins Bild gekommen scheint, als dass sie Ausdruck eines künstlerischen Gestaltungswillens wäre. Es gibt Bilder, in denen die Lichtsituation überraschend fehlgeleitet wirkt, da die Reflexion des Blitzes sichtbar wird (Abb. 124) oder derselbe einen Rote-Augen-Effekt produziert. (Abb. 130) Billingham's Umgang mit der Schärfe erscheint zum einen amateurhaft, wenn er beispielsweise den Fokus auf eine Woldecke und nicht auf die dort befindliche Person richtet, wie im Porträt seines Vaters, in dem er selbst im Spiegel zu sehen ist. Zum anderen setzt er aber gerade die Schärfe, wie ich weiter oben gezeigt habe, sehr bewusst ein, um die einzelnen Personen über unterschiedliche bildsprachliche Annäherungen zu charakterisieren. Auch Abbildung 136 (Abb. 136) wirkt auf den ersten Blick missglückt, lässt es doch nur schemenhaft Personen erkennen und löst sich eher in abstrakte Farbschleier auf. Insofern entspricht das Bild in Extremform einer Vorstellung vom Schnappschuss als reinem Ausdruck emotionaler Spontaneität und Ungeplantheit, für die ein Weniger an kontrollierter Inszenierung und damit ein scheinbares Zurücktreten des Autors charakteristisch ist. Bei genauerem Hinsehen entsteht jedoch der Eindruck, dass es sich möglicherweise bei der zu erkennenden ausgestreckten Hand um eine zum Schlag ausholende Hand handelt. Die missglückte Ästhetik des Bildes würde sich somit als Ausdruck einer ‚missglückten‘ Situation enttarnen, die Billingham im Gegensatz zu anderen Bildern einem scharfsichtigen Zugang verbirgt.



Abb. 136: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

Es wird deutlich, dass Billingham die Rhetoriken des Schnappschusses und der Amateurfotografie aufruft, indem seine Fotografien auf den ersten Blick ihre Gemachtheit, ihre Konstruiertheit und ihr künstlerisches Kalkül gerade nicht offenzulegen suchen, um die Unmittelbarkeit und Authentizität, von der das Genre der Amateurfotografie zu zeugen scheint, für seine Arbeit fruchtbar zu machen. Bei einer detaillierten Analyse der Fotografien und der Buchkonzeption wird jedoch sichtbar, dass Billingham die ästhetische Grammatik des Amateurischen einsetzt und deren Effekt vordergründig zur Wirkung bringt, um dann im zweiten Schritt seine Arbeit sehr wohl als ästhetisches Produkt und

Resultat einer künstlerischen Gestaltung zu erkennen zu geben. Letztlich spiegelt die amateurhafte Bildästhetik auf der formal-ästhetischen Ebene den Eindruck von Nachlässigkeit und Versehrtheit, den die Bilder auch motivisch über die dargestellten Bildwelten vermitteln.

#### 7.3.4 Der private Innenraum als Metapher der Innenwelt seiner Bewohner

Gleich die erste Doppelseite des Buches vermittelt die Botschaft, dass Billingham aus einem Innenraum heraus fotografiert. Richtet sich hier noch der Blick aus dem Fenster auf die Siedlung der Billinghams, zieht sich der Blick in den folgenden Bildern ins Innere der Wohnung zurück. Der Standpunkt, den Billingham einnimmt, bleibt jedoch der gleiche, er befindet sich in der privaten Welt der elterlichen Wohnung. Letztlich spiegelt Billinghams physischer Standpunkt auch seine spezifische Betrachterposition als Teil der Familie und deren spezifischer Innenwelt, die er gleichzeitig fotografiert, es ist der Blick aus dem Innen heraus. Die Konsequenz, mit der Billingham den Blick nach dem ersten Bild nach innen wendet, erzeugt einen fast klaustrophobischen Effekt, da die Reduktion auf den begrenzten Raum der Wohnung und das immer gleiche oder zumindest ähnliche Interieur die Protagonisten wie gefangen in ihrer eigenen Welt zeigt.

Eine Ausnahme bilden drei Doppelseiten, die die Narration der Bilder von Billinghams Familie komplett durchbrechen (Abb. 137, Abb. 138 und Abb. 139). Sie zeigen mit dem Teleobjektiv aufgenommene Aufnahmen von Tieren in der Natur – zu sehen sind eine Ente, die zwischen Gräsern in einem Gewässer schwimmt, und zwei kleine Vögel, die auf Zweigen sitzen. Die grüne Natur und die kleinen Tiere auf diesen Bildern vermitteln eine Idylle, die in krassem Gegensatz zu der Innenwelt der billinghamschen Wohnung steht. Die Bilder legen sicherlich keine eindeutige Lesart nahe, lassen sich aber als Blicke in eine von Natur und Lebendigkeit bestimmte Außenwelt und damit als eine Art ‚Zwischenbilder‘ lesen, die einen bewussten Bruch und Kontrast zur Alltagsrealität von Billinghams Familie darstellen.



Abb. 137, Abb. 138 und Abb. 139: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

In der Kunstgeschichte bezeichnet der Begriff des Interieurs die bildliche Darstellung eines Innenraums, der „unter den Bedingungen des Innenräumlichen“,<sup>714</sup> also mit der Konzentration auf Innenraumansichten, „die Welt des Alltäglichen und Privaten, des Gegenständlichen und Zuständlichen“<sup>715</sup> zeigt.

*„Gemäß der klassischen Aufgabenteilung zwischen den Bildgattungen markiert auch das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst den Ort, an dem der Einzelne sich selbst und der Welt begegnet.“<sup>716</sup>*

Insofern nimmt Billingham die Tradition eines klassischen kunstgeschichtlichen Genres auf und knüpft mit seiner Arbeit an die für die Bildgattung des Interieurs charakteristische Fokussierung auf das Private und Alltägliche an.<sup>717</sup> Er nutzt die Darstellung des Raumes,

<sup>714</sup> Wolfgang Kemp: Beziehungsspiel. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Sabine Schulze (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Ostfildern 1998, S. 17–29, hier S. 17.

<sup>715</sup> Ebd.

<sup>716</sup> Lars Spengler: Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst, Bielefeld 2011, S. 7 f.

speziell in seiner Reduktion auf den Innenraum, um seine familiären Verhältnisse in einer künstlerischen Auseinandersetzung zu reflektieren. Gerade die Darstellung familiärer Räume zählt zu den zentralen Themen und Motiven des fotografischen Interieurs, denn

*„[a]ufgrund der engen Bindung des privaten Wohnraums an die Institution Familie ist das Interieur prädestiniert für künstlerische Reflexionen familiärer Verhältnisse“.*<sup>718</sup>

Fungiert die Familie als ein zentrales Referenzsystem des privaten Raums, so spiegelt das fotografische Interieur, das die Familie als Sujet wählt, die Bedeutung der Fotografie für die Identitätskonstruktion des Systems der Familie im Kontext ihres privaten Raumes. Insofern entscheidet sich Billingham in zweifacher Hinsicht für die Adaption einer Darstellungstradition. Zum einen greift er die amateurhafte Familienfotografie auf, deren zentrale Funktion als eine ‚Agentin‘ der Familie im Sinne Bourdieus in der rituellen Bestätigung der Institution Familie besteht, und zum anderen tut er dies im Rahmen des Interieurs als der Form einer bildlichen Darstellung, die prädestiniert ist, als Metapher für die Innenwelt der Bewohner zu fungieren.

Billingham nutzt nun den privaten Innenraum der elterlichen Wohnung, um dem Betrachter der Fotografien eine Nahtsicht auf die Innenwelt seiner Familie zu vermitteln. Denn wie Beate Söntgen es dargelegt hat,

*„legt ein Interieur im Bild – also ein nach außen hin abgeschlossener Raum, der sich nun zur Betrachtung öffnet – immer auch nahe, dass die Betrachter an ihm, an der dargestellten Welt teilhaben können, und zwar als heimliche Beobachter und Augenzeugen einer Szene, die gerade durch die Heimlichkeit als wahrhaftige Szene erscheint.“*<sup>719</sup>

Dieses Wahrhaftigkeitsversprechen konstituiert sich gerade dadurch, dass der private Innenraum, bedingt auch durch seine Funktion für die Identitätskonstruktion der Familie und des Subjekts überhaupt, als der Ort wahrgenommen wird,

*„in de[m] keine Rolle eingenommen werden muss, als der Ort, an dem das Subjekt buchstäblich bei sich ist, ja sich als Subjekt und als Individuum erst erzeugen kann“.*<sup>720</sup>

Billingham knüpft an diesen Topos der Interieurdarstellungen an, indem seine Bilder die Protagonisten bis auf wenige Ausnahmen ohne jede Pose vor der Kamera zeigen und dadurch den Eindruck von Nähe und Unmittelbarkeit herstellen. Doch anders als die traditionelle Erwartung an die Familienfotografie, die Bourdieu formuliert hat, der sie als Stifterin und Bewahrerin des Familienzusammenhalts deutet, kehrt Billinghams ‚Familienalbum‘ diese Erwartung in ihr Gegenteil. Seine Familienbilder sind weniger Agenten des Familienzusammenhalts als vor allem Ausdruck der Entfremdung und Zerrüttung familiärer Strukturen.

<sup>717</sup> Ich begreife Gattungen nicht als etwas über verschiedene historische Kontexte hinaus Manifestes, sondern als zeitabhängige Diskursphänomene, die sich und „ihre Grenzen mit jedem Neuzugang verändern“. Spengler, 2011, S. 10. Insofern lässt sich Billinghams Rekurs auf Interieurs keinesfalls als Fortschreibung eines dogmatischen Gattungsbegriffs verstehen, sondern verweist nur darauf, dass er eine Tradition aufgreift und für seine eigene fotografische Arbeit fruchtbar macht, indem er die Tatsache, dass sein Vater so gut wie nie das Haus verließ, und die damit verbundene Reduktion auf die Innenwelt der Wohnung zum Ausgangspunkt für sein fotografisches Raumkonzept wählt.

<sup>718</sup> Spengler, 2011, S. 95.

<sup>719</sup> Söntgen, Beate: Bei sich sein. Szenen des Privaten in den Fotografien von Richard Billingham und Nan Goldin, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, Stefanie Dieckmann (Hg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance, Berlin 2012, S. 96–111, hier S. 101.

<sup>720</sup> Ebd., S. 96.

Bildformal wird diese Zerrüttung der sozialen Beziehungen jedoch durch die Darstellung des Interieurs sogar unterstützt. Indem Ray und Liz, obwohl sie in derselben Wohnung leben, getrennte Räume zu bewohnen scheinen, wird ihre Entfremdung voneinander umso sichtbarer. Die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere und die besondere Isolierung Rays werden, wie ich oben beschrieben habe, durch die Darstellung des sie umgebenden Raumes deutlich. Aber das Interieur fungiert hier nicht nur als visuelle Metapher für die sozialen Relationen seiner Bewohner, sondern wird auch zur Metapher ihrer Innenwelten über eine massive Diskrepanz der dargestellten Alltagswelt und der über die Wohnungseinrichtung sichtbaren Objektwelt.<sup>721</sup> Grundsätzlich spricht die Inneneinrichtung der billinghamischen Wohnung von Armut, Schmutz und Nachlässigkeit. Darüber hinaus zeugt sie in vielen Bereichen von einem Gestaltungswillen, der wohl auf Liz' Interesse an dekorativen Dingen zurückzuführen ist und einen Eindruck von Überladenheit vermittelt. Gleichzeitig konstituieren diese Dekorationsobjekte, wie beispielsweise die Sammlung von Kinder- und Tierfiguren aus Porzellan, die venezianischen Masken an der Wand oder die Motivtapeten, aber einen Gegenpol zu der Brutalität des Alltags in der Familie. In einigen Bildern setzt Billingham den Kontrast der scheinbar heilen, idyllischen Welt, auf die die Dekorationsobjekte als „Sehnsuchtsmotive“<sup>722</sup> repräsentativ zu verweisen scheinen, bildsprachlich ein, um sie mit der dargestellten konkreten Alltagswelt zu kontrastieren. Ähnlich wie in dem Porträt von Ray, das ich bereits beschrieben habe, in dem Rays Fragilität und Schwäche durch das Bild eines Tigers an der Wand kontrastiert werden, was ihn zu einer Art ‚Anti-Tiger‘ macht, funktioniert dies in Abbildung 116. (Abb. 116) Hier wird Liz' massiger Körper bildformal genau zwischen einer goldenen Putte und dem Bild einer Amazone an der Wand positioniert, wodurch der Kontrast ihres Körpers zu den Dekorationsobjekten umso sichtbarer wird. Auch in Abbildung 140 (Abb. 140) ergibt sich eine Analogie der dargestellten Alltagssituation zu einem Element des Interieurs, die den Kontrast betont. So erinnert die Haltung von Ray und Liz, die offenbar soeben eine Schlägerei hatten, ebenso wie die Farbigkeit ihrer Kleidung entfernt an die Figurenkonstellation in der idyllischen Fantasiewelt der Motivtapete, obwohl die Bedeutung der Szene kaum gegensätzlicher sein könnte.



Abb. 140: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

<sup>721</sup> Vgl. zu dieser Lesart des Interieurs auch Spengler, 2011, S. 204 ff.

<sup>722</sup> Den Begriff der Sehnsuchtsmotive übernehme ich von Lars Spengler. Vgl. Spengler, 2011, S. 206.

Mit dem Versprechen der Einsicht in den privaten Familienraum gibt Billingham auf den ersten Blick vor, Privatheit unmittelbar zugänglich zu machen, aber auf den zweiten Blick enttarnen sich, wie ich gezeigt habe, die Bilder in vielerlei Hinsicht als ästhetische Produkte und thematisieren damit die Medialität der Fotografie selbst. Insofern lassen sich Billinghams Fotografien eher als Repräsentationen des Privaten lesen denn als Fortschreibung amateurhafter Familienbilder.

Über seinen künstlerischen Rekurs auf die amateurhafte Privatfotografie überführt Billingham zudem das Private in den öffentlichen Raum, indem die Privatheit und Intimität des eigenen Familienlebens mit dem Medium des Fotobuchs und der Ausstellung nach außen in die Öffentlichkeit getragen werden. Die Form der künstlerischen Veröffentlichung, die die private Innenwelt in ein Außen überführt, tendiert zu einer Überwindung der Binarität von Privatheit und Öffentlichkeit, indem sie die zwischen beiden etablierte Grenze überschreitet.<sup>723</sup>

Nun war das Verhältnis von privat und öffentlich von jeher konstitutiv für die Familienfotografie. Wie ich in Kapitel 7.1 gezeigt habe, hat sich dieses Verhältnis mittlerweile durch die digitalen Veröffentlichungsmöglichkeiten stark verändert und die private Familienfotografie massiv in Veröffentlichungskontexte überführt. Billinghams Arbeit setzt Mitte der 90er-Jahre jedoch noch zu einem Zeitpunkt an, zu dem die Veröffentlichung der scheinbar privaten Welt über die Präsentation im Kunstkontext einen Affront darstellen konnte, während heute die Bilder des Privaten lange nicht mehr auf die Privatsphäre reduziert bleiben und der Dualismus von privat und öffentlich somit immer weniger manifest erscheint.

Inwiefern das für Billinghams Bilder charakteristische Authentizitätsversprechen, das sich nicht zuletzt über den intimen Blick auf eine familiäre und durch ihre zum Teil brutale Alltagswirklichkeit auch ‚andere‘ Innenwelt konstituiert, jedoch den Dualismus von privat und öffentlich tatsächlich destabilisiert oder gerade aus genau diesem seine Wirkungskraft schöpft, bleibt im Folgenden noch zu klären.

### **7.3.5 Szenen wie ‚unbelauscht‘<sup>724</sup> – zur Konstruktion von Authentizität in ‚Ray’s a laugh‘**

Durch eine ganze Reihe bildsprachlicher Mittel evoziert Richard Billingham den Eindruck, mit ‚Ray’s a laugh‘ ein wahrhaftiges und authentisches Dokument seiner Familie vorzulegen. Bildsprachlich erweisen sich folgende Strategien als konstitutiv für diesen Effekt, der – charakteristisch für dokumentarische Diskurse – an den Betrachter eine Art kommunikatives Angebot richtet, das Dargestellte als wahr anzuerkennen und im Sinne eines dokumentarischen Wirklichkeitsversprechens zu lesen. Das Sujet der eigenen Familie, das Interieur und die privat konnotierten Bildwelten sowie die für amateurfotografische Herangehensweisen charakteristische ‚Antiästhetik‘, die auf ein Weniger an professioneller Autorschaft hinzudeuten scheint, wirken im Sinne dieses Wirklichkeitsversprechens. Die Rhetorik der Nähe, erzeugt durch die räumliche Nähe, die Billingham zu seinen Protagonisten einnimmt, vermittelt dem Betrachter den Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins und zielt damit auf eine Authentizität versprechende Augenzeugenschaft.

<sup>723</sup> Zur diskursiven Reformulierung der Grenzziehung von Privatheit und Öffentlichkeit im Kunstbereich vgl. auch Zanichelli, 2012. Elena Zanichelli geht in ihrer Analyse von einer „regelrechte[n] Konjunktur des Privaten im Ausstellungsraum“ seit den frühen 1990er-Jahren aus. Ebd., S. 31.

<sup>724</sup> Den Begriff des ‚Unbelauchten‘ übernehme ich von Beate Söntgen, die in ihrem Vergleich der Herangehensweisen von Nan Goldin und Richard Billingham vom „Muster eines heimlichen Einblicks in eine wie unbelauscht sich gebende Szene“ spricht, sich in ihrer Analyse von Billinghams Arbeit aber nicht auf dokumentarische Momente bezieht, sondern vor allem die Bedeutung der Pose herauszuarbeiten sucht. Söntgen, 2012, S. 103.



### 7.3.5.1 Blicke in eine ‚andere‘ Welt

Dieses Authentizitätsversprechen erfährt eine Steigerung, indem Billingham „die von zufälliger Faktizität gekennzeichnete, vermeintlich nicht-ästhetisierte Sicht auf extreme Existenzweisen und soziale Andersheit“<sup>725</sup> richtet. Denn wie Outi Remes in seiner Rezension zu Billingham behauptet: „Without exception, art critics like to discuss ‚their‘ rather than ‚our‘ poverty.“<sup>726</sup> Auch Michael Tarantino geht auf den Aspekt der Andersheit ein:

*„By the virtue of his presence, and through the facility of his camera, we become the voyeurs, watching with the understanding that the protagonists will not return our gaze. We recognise them, and so many of the situations, but we hold close to the fact that we are, somehow, different. [...] So we watch, with a combination of horror and a bit of envy. Envy because we celebrate yet resent the distance and difference that separate us. [...] By identifying with the artist, the son, we have the ideal situation. We can look at, and we can be a part of, what is happening in this space which is so closed off from ours.“*<sup>727</sup>

Billinghams Einblicke in die schwierigen von Alkoholismus, Armut, Verwahrlosung und Gewalt gekennzeichneten Verhältnisse seiner Familie bieten den Betrachtern die Möglichkeit der visuellen Konfrontation mit einer in den meisten Fällen von ihrer eigenen sehr verschiedenen Welt. Doch ich möchte über die bisherigen Rezensionen hinausgehen, die Billinghams Bezug auf das Andere betonen, da vor allem Tarantino und Remes nur die Differenz von der in Billinghams Bildern präsenten Alltagswelt und der Erfahrungswelt der Mehrheit der Betrachter hervorheben. Denn die Blicke in eine ‚andere‘ Alltagswelt funktionieren „wie faszinierende Fensterausblicke auf die Realität einer ‚Welt da draußen‘, die als negative Stimulanz den physischen Schauer der eigenen Existenzbestätigung verschafft“<sup>728</sup> und die Brutalität und Schonungslosigkeit dieser ‚anderen‘ Alltagswelt fungieren gleichzeitig im Sinne einer Beglaubigung derselben, weil sie auf den ersten Blick die Möglichkeit eines ‚Dicht-am-Leben-Seins‘ suggeriert. Das ‚Andere‘ wird so zum scheinbaren Garanten für Authentizität.

Mit der Einsicht in eine vermeintliche Andersheit rekurriert Richard Billingham auf eine Lektüre des Dokumentarischen, das ein Begehren nach dem Realen entwickelt.<sup>729</sup> Seine Fotografien legen über ihr spezifisches Wirklichkeitsversprechen auf den ersten Blick die Annahme einer Medialität nahe, die gerade vom Nichtmedialen affiziert ist, und zeugen damit von einer Paradoxie, die sich aus der Sehnsucht nach einem Jenseits der Zeichen ergibt und sich als konstitutiv für das Dokumentarische und Authentische erweist. Im Sinne der von mir weiter oben vorgenommenen Unterscheidung dokumentarischer und authentischer Bilder, die nicht notwendig synonym zu setzen sind, lässt sich Billinghams Arbeit eher in den Kontext der auf Authentizität zielenden Bilder einordnen, da es ihm weniger um eine distanzierte, auf Objektivität gerichtete Darstellung geht als um das Evozieren von Unmittelbarkeit, Nähe, Echtheit und „Realness“.<sup>730</sup> In Billinghams Arbeit, die ein ‚Dicht am Leben der anderen‘ suggeriert, überkreuzen sich die wirklichkeitsreferentiellen Eigenschaften des Mediums Fotografie mit dem wirklichkeitsfetischisierenden Charakter der Motivwelten. Insofern steigert Billinghams künstlerische Entscheidung für das Medium der Fotografie den Authentizitätseffekt, sie lässt das Begehren nach dem Realen zum Tragen kommen und reduziert damit auf den ersten Blick die Bildhaftigkeit seines künstlerischen Zugangs, die aber auf den zweiten Blick durch die offenkundige bildsprachliche Komposition seiner Arbeit wieder zurückgenommen wird.

<sup>725</sup> Ursula Frohne: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401–426, hier S. 402.

<sup>726</sup> Remes, 2007, S. 2.

<sup>727</sup> Tarantino, 2000, S. 85.

<sup>728</sup> Frohne, 2002, S. 419.

<sup>729</sup> Vgl. Kapitel 2.2 und dort insbesondere die Ausführungen zu Elizabeth Cowie und ihre Lektüre des lacanschen Begriffs des Realen.

<sup>730</sup> Vgl. Kapitel 2.6.

### 7.3.5.2 Das Ende der Unmittelbarkeit und die Verfasstheit der fotografischen Szene

Die Nähe, die Billingham mit dem Amateurfotografen zum Sujet der eigenen Familie teilt, wirkt insofern verifizierend, als der Fotograf offenbar die durch die Kamera geschaffene Grenze zwischen fotografierender Person und Objekt zu durchbrechen vermag. Folglich scheint der private Blick des Familienangehörigen wie ein Versprechen an den Betrachter, ihn mit der Nähe eines scheinbar unverfälschten, ungefilterten Geschehens zu konfrontieren, das der persönliche Blick des Fotografen bezeugt.

Auch James Crump geht in seinen Ausführungen zum Begriff des ‚Quasidokumentarischen‘ auf die verifizierende Funktion des fotografierenden Subjekts ein, das eine Nähe zu seinen Sujets unterhält.<sup>731</sup> Am Beispiel der Arbeiten ‚Tulsa‘ und ‚Teenage Lust‘ von Larry Clark legt Crump dar, inwiefern der persönliche Bezug des Fotografen zum Dargestellten als Voraussetzung für eine Steigerung des Wahrheitsgehalts der Szenen fungieren kann. Im Gegensatz zu Arbeiten, die einer frühen dokumentarfotografischen Tradition zugerechnet werden und die sich wie etwa bei Renger-Patzsch auf der Grundlage eines nüchternen, distanzierten Stils um eine objektivierende Darstellung des Gesehenen bemühen,<sup>732</sup> richten sich fotografische Arbeiten, auf die Crumps Begriff des ‚quasidokumentarischen Stils‘ anzuwenden wäre, gerade auf den persönlichen, subjektiven Blick des Fotografen. Bezogen auf ihr dokumentarisches Wirklichkeitsversprechen rekurren diese Arbeiten zwar wie bei Billingham über ihre an Amateurfotografien erinnernde ‚Antiästhetik‘ auf Konstruktionen wie den Automatismus der Kamera, machen aber gleichzeitig die Figur des Fotografen und Autors sichtbar, dessen subjektive Sicht das Gezeigte zu autorisieren und zu authentifizieren scheint. Über den Blick des Familienangehörigen rekurren damit auch Billinghams Aufnahmen auf ein Verständnis des Dokumentarischen, das mit der Betonung eines persönlichen und subjektiven Blickpunktes eng verbunden ist.

Bildsprachlich vermittelt sich die persönliche Nähe Billinghams zum Dargestellten in Szenen, die sich dem Betrachter scheinbar ‚unbelauscht‘ zu sehen geben. Deutlich machen dies vor allem Bilder, in denen die Porträtierten trotz der großen Nähe des Fotografen nicht auf diesen reagieren und keine Posen einnehmen.

*„Auch wenn die Figuren nicht bei Bewusstsein sind – sie sind ‚bei sich‘ in dem Sinne, dass sie nicht posieren, sich nicht ausrichten auf einen Blick, weder auf den Blick des Sohns, der zugleich der Fotograf ist, noch auf den indiskreten Blick eines unbeteiligten Zuschauers.“<sup>733</sup>*

Durch den Blick des scheinbar unbeobachteten Beobachters, den der Fotograf als erster Betrachter stellvertretend für den späteren Bildbetrachter übernimmt, knüpfen der fotografische Prozess und die Bildbetrachtung an die Konstellation des voyeuristischen Blicks an, der eine Trennung des Paares von Sehen und Gesehenwerden anstrebt. Das scheinbar ‚Unbelauschte‘ der Szenen und die Heimlichkeit, mit der die Betrachter zu Zeugen derselben werden, verstärken den Authentizitätseffekt der Fotografien. Doch letztlich erweist sich jedes Unbeobachtetsein immer nur als ein scheinbares, denn das Betrachtetwerden ist konstitutiv für jede Kunst.<sup>734</sup> Diese Konstruktion steht analog zur Bedeutung des Gesehenwerdens für die Konstitution des Subjekts, denn Sichtbarkeit ist eine Voraussetzung für die Konstruktion von Subjektivität.

<sup>731</sup> James Crump: Quasi-documentary. Evolution of a Photographic Style, in: Art Examiner 23 (1996), S. 22–28.

<sup>732</sup> Vgl. Kapitel 4.

<sup>733</sup> Söntgen, 2012, S. 99.

<sup>734</sup> Vgl. ebd., Fußnote 23, sowie Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003.

Indem nun das Moment der Pose, also das Sich-Ausrichten auf einen Blick, in einigen Fotografien Billingham's ansatzweise sichtbar wird, durchkreuzt dieses das scheinbar ‚Unbelauschte‘ und ‚In-sich-Versunkene‘ der privaten Szenen.

*„Nun gehört die Pose von Anfang an zum Genre des Familienfotos. Fotograf und Fotografierte vereinigen sich im Versuch, Szenen ihres Lebens ein Bild zu geben, sie im Bild zu bewahren. Die Pose ist Teil dieses Versuchs. Sie bringt, trotz oder gerade in ihrer Artifizialität, die Körper zum Sprechen, sie ist Medium des Selbstausdrucks, der kommunizierbar, das heißt lesbar sein muss.“*<sup>735</sup>

Doch auch wenn die Pose durchaus Teil einer amateurischen Familienfotografie ist, so macht sie dennoch sichtbar, dass es sich beim Dargestellten nicht allein um Szenen handelt, deren Wahrheit durch heimliche Belauschung bezeugt würde. Das Authentizitätsversprechen der in sich geschlossenen, scheinbar heimlich zu sehen gegebenen privaten Familieninterieurs erfährt insofern Risse, als die Pose immer die Gegenwart von Kamera und Fotograf voraussetzt, die so über ihre Funktionen als Zeugen und Aufzeichnende des Geschehens hinausweisen. Die Pose durchbricht den Eindruck von Unmittelbarkeit, indem sie die Figur des Fotografen indirekt sichtbar macht und so auf dessen Autorschaft und die Verfasstheit der fotografischen Szene hindeutet. Als eine Form des Bemühens um Selbstdarstellung, wie sie die Familien- und Milieufotografie schon in repräsentativen Familienporträts und in Partyschnappschüssen kennzeichnet, läuft die Pose damit einer Vorstellung vom Schnappschuss als reinem Ausdruck emotionaler Spontaneität und Ungeplantheit zuwider. Insofern scheinen sich „Pose und Privatheit, die auf ein Publikum gerichtete Körpersprache und der Ort des publikumsabgewandten Rückzugs, das Interieur [...] zunächst einmal wechselseitig auszuschließen“.<sup>736</sup>

Über Blicke, die den Blick des Fotografen erwidern, wird das ‚Unbelauschte‘ in einigen Bildern Billingham's durchkreuzt zugunsten einer kommunikativen Situation zwischen Fotograf und Porträtierten. Am deutlichsten tritt die Pose jedoch in einem Bild zutage, das zwar Teil seines fotografischen Familienprojekts ist, das aber nicht in das Buch ‚Ray's a laugh‘ integriert wurde (Abb. 141).



Abb. 141: Richard Billingham: Ray's a laugh, 1996.

<sup>735</sup> Ebd., S. 104.

<sup>736</sup> Ebd., S. 96.

Dieses Bild zeigt Liz seitlich ausgestreckt auf dem Sofa liegend, sie trägt das bunt geblümete Kleid, das der Betrachter schon von anderen Bildern kennt. Ihre nackten Arme hat sie hinter dem Kopf verschränkt. Auch wenn Liz' Blick nicht den des Fotografen erwidert, sondern, wie seine Starrheit vermuten lässt, auf einen Fernseher gerichtet ist, so assoziiert ihre Haltung doch eine vertraute Pose, die aus der Darstellungstradition der Venus von Tizian, von Goyas Maja oder von Manets Olympia bekannt erscheint. Die über die Pose aufgerufenen ikonografischen Muster und die mit ihnen verknüpften, nicht zuletzt auf erotische Assoziationen zielenden Bedeutungskontexte stehen in einem starken Kontrast zu der körperlichen Erscheinung der Mutter sowie der Alltagsrealität der Billingshams. Insofern funktioniert dieses Bild über einen ähnlichen Antagonismus von Alltagsrealität und Sehnsuchtsmotiv wie beispielsweise das Porträt des Vaters mit dem Tigerbild an der Wand. Beate Söntgen deutet die Venuspose, die Billingshams Mutter Liz auf dem Foto zu zitieren scheint, als einen „Kommunikationswunsch: sich zu zeigen in einem Körper, der sich zu einem Bild gemacht hat, das mit Erotik, mit Schönheit und Liebe verbunden ist“, als einen „emotionalisierende[n] Pakt zwischen Modell und Fotograf“.<sup>737</sup> Meines Erachtens ist die Assoziation an die Ikonografie der tizianschen Venusdarstellungen und der Majabilder von Goya offensichtlich, doch inwiefern das Bild einen aktiven Kommunikationswunsch der Mutter Billingshams darstellt, sich zu zeigen, mag ich nicht entscheiden, zumal gerade der Blick, der den Fotografenblick erwidert, fehlt, den einige der Fotografien wie beispielsweise das Bild, auf dem Liz das Kätzchen füttert, durchaus zeigen. Was für mich jedoch das Bild sichtbar macht, ist Liz' Haltung, die an ikonografische Darstellungstraditionen anknüpft und die, unabhängig davon, ob es sich um eine aktive Kommunikationssituation zwischen Modell und Fotograf bei der Entstehung des Bildes gehandelt haben mag, auf die bildsprachliche Verfasstheit der Fotografie verweist, die über den reinen Authentizitätseffekt, den das private Interieur und die Schnappschussästhetik erzeugen, hinausweist. Insofern würde ich eine Lesart von Billingshams Familienfotografien vorschlagen, bei der die Amateurästhetik und die mit ihr assoziierte Unmittelbarkeit und Authentizität letztlich nicht durch die bewusst eingenommene Pose, sondern durch das bildsprachliche Zitat und den damit verbundenen Verweis auf die Verfasstheit der fotografischen Szene irritiert werden.<sup>738</sup> Letztlich zielt das kunsthistorische Zitat in eine ähnliche Richtung wie die bildsprachlichen Mittel, die die auf den ersten Blick scheinbar offenkundige Unmittelbarkeit und Authentizität der Bilder durch den auf den zweiten Blick einsetzenden Erkenntnisprozess über die Konstruiertheit der Fotografien und des gesamten Fotobuchs sukzessive unterlaufen. Insofern geben sich die für die Amateurästhetik charakteristischen bildsprachlichen Strategien in Billingshams künstlerischer Adaption in letzter Konsequenz als Effekte einer spezifischen ästhetischen Grammatik zu erkennen, die in der Amateurfotografie eher verschleiert auftritt. Die Assoziationen an

<sup>737</sup> Ebd., S. 105.

<sup>738</sup> Interessant wäre ein Vergleich mit Nan Goldins Fotografien. Nach dem Muster eines „persönlichen visuellen Tagebuchs“ hat auch Nan Goldin in einer Ästhetik, die sich an der Amateurfotografie orientiert, ein auf Wirklichkeitsnähe, Unmittelbarkeit und Authentizität zielendes Bild ihres unmittelbaren Lebensumfelds geliefert. Im Vorwort zur Neuauflage ihres Buches *The Ballade of Sexual Dependency* bei Aperture re-kurriert Goldin auf das Wirklichkeitsversprechen der Fotografie, wenn sie schreibt: „This work was always about reality, the hard truth, and there was never any artifice. I have always believed that my photographs capture a moment that is real, without setting anything up.“ Kate Wolf: Is documentary-style photography dead? The rerelease of Nan Goldin's „The Ballad of Sexual Dependency“ reminds us what we've lost in the Internet age, in: L.A. Review of Books, Los Angeles, 2. Januar 2013, [http://www.salon.com/2013/01/02/is\\_documentary\\_style\\_photography\\_dead/](http://www.salon.com/2013/01/02/is_documentary_style_photography_dead/) (Zugriff: 8. Januar 2013). Im erweiterten Sinne kann man Goldins Bilder als Blick auf ihre ‚Familie‘, die in diesem Fall ihr persönliches Umfeld meint, lesen. Vergleichbar mit Billingham kennzeichnet auch ihre Annäherung der nahe, nicht distanzierte, persönliche und an der Amateurästhetik geschulte Blick, der ein unmittelbares und unverfälschtes Geschehen zu bezeugen scheint. Auf den Blick der Milieugehörigen verweisen in Goldins Arbeit auch die zahlreichen Selbstporträts der Künstlerin, die sie in das Umfeld des von ihr fotografierten Milieus integrieren. Im Gegensatz zu Billingham erfüllt die Pose bei Goldin allerdings, insbesondere bezogen auf das Spannungsverhältnis von Pose und Privatheit, eine andere Funktion. In einer Vielzahl von Bildern werden bei Goldin Posen sichtbar. Bilder wie beispielsweise ‚Jimmy Paulette and Taboo! undressing‘ von 1991 verweisen über die kokette Pose eindeutig auf die Gegenwart der Fotografin im privaten Raum, zeigen aber auch, dass in Goldins Welt die Pose sehr viel stärker Teil des Alltags der Porträtierten ist als „Teil einer Selbsttechnologie, die sich in gender crossing, Rollenwechsel und Maskenspiel artikuliert“. Söntgen, 2012, S. 108. Insofern bestätigen Goldins Fotografien sehr viel eher Beate Söntgens These zum wechselseitigen kommunikativen Verhältnis von Fotograf und Modell, als dies bei Billingham der Fall wäre. Zur Arbeit Nan Goldins vgl. Nan Goldin: *I'll be your Mirror*, hg. von Elisabeth Sussman und David Armstrong, Whitney Museum of American Art, New York 1996, und das von Goldin gestaltete Künstlerbuch *The Ballade of Sexual Dependency*. Vgl. Nan Goldin: *The Ballade of Sexual Dependency*, New York 1986.

Amateurfotografien und die über sie evozierte Unmittelbarkeit und Authentizität irritiert und kommentiert Billingham daher über das Sichtbarmachen kompositorischer und bildsprachlicher Mittel, die gerade auf die Verfasstheit der fotografischen Szene verweisen. Insofern verlängert Billingham nicht den Dualismus von privat und öffentlich, indem er die Bilder seiner privaten Welt in die Öffentlichkeit des Kunstkontexts trägt und sie dort möglicherweise einem voyeuristischen Zugang anheimstellt, sondern irritiert ihn, indem seine Bilder die Authentizität des intimen Blicks in eine private Welt über die intensivere Bildlektüre als Resultat einer ästhetischen Rhetorik des Authentischen sichtbar machen. Der dokumentarische Blick in die eigene Welt gibt diese Welt nicht einfach zu sehen, sondern offenbart sich als Resultat einer bildsprachlichen Konstruktion und betont deren Bildstatus.



## 8 SCHLUSSBETRACHTUNG: DAS REALE ALS DAS GEMEINSAME DRITTE UND VOM VERSTÄNDNIS DES DOKUMENTARISCHEN ALS HANDLUNG

*„I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated.“<sup>739</sup>*

Dieses Zitat des berühmten Reportage- und Kriegsphotografen James Nachtwey findet sich auf der Startseite seiner Homepage (Abb. 142) und konfrontiert den Leser unmittelbar mit einem wesentlichen Aspekt fotojournalistischen Selbstverständnisses. Mit dem Rekurs auf ein Verständnis des Fotografen als Augenzeugen und des Bildes als Zeugnis sowie der Idee, dass die fotografische Berichterstattung zu einer Verbesserung der Verhältnisse beitragen könnte, formuliert Nachtwey eine Überzeugung, der sich viele journalistisch arbeitende Fotografinnen und Fotografen verbunden fühlen.<sup>740</sup> Das Ziel der fotografischen Augenzeugenschaft motiviert eine Vielzahl von Fotografinnen und Fotografen, die in den Konflikt- und Krisengebieten dieser Welt unterwegs sind und vor Ort, mitten aus dem Geschehen heraus, Bilder erzeugen, die daraufhin dem globalen Bildermarkt und der Medienkultur zugeführt und Teil einer Berichterstattung über die weltweiten Konflikte und Krisen werden.



Abb. 142: James Nachtwey: Homepage, Startseite, Screenshot vom 1. Januar 2013.

Nicht nur der Fotojournalismus, sondern eine ganze Reihe fotografischer Gebrauchsweisen scheinen weiterhin angetrieben von der Idee der Zeugenschaft des fotografischen Bildes und der Vorstellung, dass die Fotografie der Wirklichkeit und Wahrheit näher sei als andere Medien. Dies verdeutlicht nicht nur das fotojournalistische Selbstverständnis, davon zeugen auch die Gebrauchsweisen des Fotografischen im Kontext von Kriminalistik und Amateurfotografie. Gerade aktuell hat es, wie eingangs erwähnt,

<sup>739</sup> James Nachtwey: Homepage, <http://www.jamesnachtwey.com/> (Zugriff: 7. Januar 2013).

<sup>740</sup> Aufschluss über diese Form fotojournalistischen Selbstverständnisses geben beispielhaft u. a. die Zitate von:

Thomas Dworzak: „I like the fact that I am not in control, that the photographs are what happens, rather than the result only of the decision I make. You could say that's the downside of photography, but it's also why it is magic.“ Thomas Dworzak, Magnum Photos, Photographers, Profile, in: [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CM53&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL5359SL](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CM53&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL5359SL) (Zugriff: 7. Januar 2013), Gilles Peress: „I don't care so much anymore about 'good photography'; I am gathering evidence for history.“ Gilles Peress, Magnum Photos, Photographers, Profile, in: [http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CM53&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL53ZNTZ](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CM53&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZNTZ) (Zugriff: 7. Januar 2013), sowie Moises Saman zur Rolle des Journalismus in einem Videointerview anlässlich der Ausstellung ‚Frontline. Die Macht der Bilder‘, NRW-Forum Düsseldorf, 24. September 2011 bis 8. Januar 2012, Düsseldorf: „The main role is to be a witness.“ Moises Saman, in: <http://www.youtube.com/watch?v=n7fepli9u4> (Zugriff: 7. Januar 2013), und Alex Majoli: „I just collect evidence like all the others of my colleagues do [...] create some awareness“, ebenfalls in einem Interview anlässlich der gleichen Ausstellung, in: <http://www.youtube.com/watch?v=frNIRusXJIA> (Zugriff: 7. Januar 2013).

eine wahre Fülle an Ausstellungen gegeben, die von der sprichwörtlichen Konjunktur des Themas zeugen.<sup>741</sup> Unsere Kultur scheint fotografischer denn je und wir sind offenkundig von immer mehr Bildern umgeben, die scheinbar Wirklichkeit abbilden, obwohl die Vorstellung einer Abbildbarkeit von Wirklichkeit durch das Medium der Fotografie im Kontext theoretischer Auseinandersetzungen bereits seit Längerem nachhaltig dekonstruiert wurde.

In meiner Arbeit habe ich die Diskurse über das Verhältnis von Fotografie und Dokumentarismus aufgegriffen, um nach den Formen von Wirklichkeits- und Wahrheitspolitiken im Feld der Kunst zu fragen. Wie meine Revision der bisherigen Literatur zur Relation von Fotografie und Dokumentarismus gezeigt hat, ist die Beziehung von Fotografie, dem Dokumentarischen und der Kunst bisher nur am Rande und wenn ja, dann vor allem in Bezug auf den Begriff der künstlerischen Dokumentarfotografie reflektiert worden. Auch die offenkundige und fortwährende Faszination des Dokumentarischen und die Frage, inwiefern diese in fotografischen Bildern, die im Kunstkontext verortet werden, zum Tragen kommt, vermag die bisherige Literatur kaum zu klären. Insofern war für mich die Frage nach der Relation von Kunst, Fotografie und Dokumentarismus zentral, um die Diskussion über die Funktionen und Besonderheiten eines Begriffs des Dokumentarischen voranzutreiben.

Der spezifisch künstlerische Zugriff auf fotografische Gebrauchsweisen des Dokumentarischen macht sichtbar, dass die Relation von Kunst, Fotografie und Dokumentarismus sowohl über ein Verständnis, das jenseits einer medienkritischen Durchdringung auf Unmittelbarkeit und Wirklichkeitsnähe zielt, als auch über die alleinige Dekonstruktion eines dokumentarischen Wirklichkeitsversprechens hinausweisen kann. Auf der Suche nach den Gründen für die fortwährende Faszination des Dokumentarischen wird deutlich, dass diese eng verwoben ist mit der Frage, warum viele der künstlerischen Arbeiten sich in ihrem Bezug auf das Dokumentarische gerade auf das Medium der Fotografie beziehen. Wie meine Analysen der künstlerischen Arbeiten zeigen, greifen diese sehr wohl auf die Suggestions- und Faszinationskraft eines Fotografischen zurück, das auf das Dokumentarische rekurriert. Die Arbeiten von Jeff Wall, Thomas Demand, Sophie Calle und Richard Billingham reflektieren Vorstellungen vom Dokumentarischen und deren spezifische Wahrheitspolitiken, stellen diese infrage, suchen aber gleichzeitig die Suggestionskraft und Wirkungsmacht des Dokumentarischen im Betrachtungsprozess erfahrbar zu machen. So zitiert beispielsweise Jeff Wall durch Bezüge auf die Historienmalerei, den Fotojournalismus und das Konzept des ‚tableau‘ einen Illusionismus, der auf dokumentaristische Vorstellungen vom Bild als Wirklichkeitsimitat und dessen Fetischisierung anspielt und diese auch zur Wirkung kommen lässt. Indem er aber über einen zweiten Blick diesen Illusionismus als Resultat von Inszenierungen sichtbar werden lässt, stellen seine Bilder einen Bruch zur Bildtradition des ‚tableau‘ dar und irritieren die Vorstellung vom Wirklichkeitsimitat nachhaltig. Insofern fungieren Bilder wie Walls ‚Dead Troops Talk‘ als Bilder über Bilder, die sich der sogenannten medialen Bilderflut, in die die Pressebilder eingelassen sind, entziehen. Auch in Thomas Demands künstlerischen Arbeiten wird sichtbar, inwiefern er die Suggestionskraft des Dokumentarischen einsetzt und gleichzeitig bricht. Denn das dokumentarische Wirklichkeitsversprechen des fotografischen Mediums, auf das seine Arbeiten rekurrieren, bewirkt, dass die auf Pressebilder als Vorlagen zurückgehenden Papiermodelle über eine zweite Medialisierung im Medium der Fotografie authentifiziert werden. In dieser Hinsicht liefern Thomas Demands Bilder einen Beleg für die

<sup>741</sup> Vgl. u. a.: ‚Unheimlich vertraut: Bilder vom Terror‘, C/O Berlin, Berlin 2011, ‚Making History‘, verschiedene Institutionen in Frankfurt, Frankfurt a. M. 2012, ‚BILD-GEGEN-BILD‘, Haus der Kunst München, München 2012, und ‚Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution‘, Museum für Photographie Braunschweig, Braunschweig 2012, in der aktuelle journalistische, amateurische und künstlerische Positionen versammelt werden.

Wirkungsmacht der Fotografie und das ihr eigene Wirklichkeitsversprechen, das sie jedoch gleichzeitig künstlerisch unterminieren, indem sich die fotografierten Objekte und Orte als Papiermodelle und damit als Fiktionen dessen, was sie vermeintlich bedeuten, zu erkennen geben. Auch Sophie Calle nährt mit ihren Arbeiten ‚The Shadow‘ und ‚20 Years Later‘ ein dokumentarisches Versprechen der Fotografie, indem sie die Bildrhetorik des detektivischen Überwachens und Verfolgens aufgreift und damit auf Vorstellungen von der Zeugenschaft und die Versprechungen des verborgenen fotografischen Blicks rekurriert. Doch die Funktionsweise der Fotografie als Instrument des Sichtbarmachens wird bei ihr über ein Spiel der Dezentrierungen und Perspektivwechsel von Bildern und Texten einerseits angeregt und andererseits ad absurdum geführt. Calles Dokumente erweisen sich letztlich als Pseudodokumente, als Inszenierungen des Dokumentarischen. Bei Richard Billingham hingegen involvieren die scheinbar amateurische Nähe und Unmittelbarkeit den Betrachter im Sinne eines voyeuristischen Wahrheitsversprechens, um dieses auf den zweiten Blick durch die erkennbaren Gestaltungsprozesse zu irritieren. Die von mir vorgestellten Arbeiten kennzeichnen sich alle durch eine Ambivalenz, die über den Einsatz des Mediums Fotografie zum einen ein dokumentarisches Wirklichkeitsversprechen aufruft und zum anderen die Suggestionsmacht des Dokumentarischen letztlich dekonstruiert.

Indem die künstlerischen Arbeiten die Faszinationskraft des Dokumentarischen erfahrbar machen und diese dennoch immer wieder irritieren, dekonstruieren sie nicht einfach das dokumentarische Wirklichkeitsversprechen, sondern involvieren die Betrachter in einen Prozess der offenen Bedeutungskonstruktion, der erfahrbar macht, dass Repräsentation ebenso eine Anwesenheit wie eine Abwesenheit erzeugt. Genau hierin liegt die besondere Faszination der künstlerischen Arbeiten. In der Trias von Kunst, Fotografie und Dokumentarismus weisen sie über die Dekonstruktion des Dokumentarischen hinaus und evozieren gleichzeitig ein Begehren nach dem Realen im Sinne der lacanschen Begriffsbildung. Lässt sich jeder Dokumentarismus erst einmal als Versuch lesen, in der Repräsentation das Reale zu verbildlichen, beziehen sich die von mir vorgestellten Arbeiten auf ein Begehren nach dem Realen und vermitteln gleichzeitig den Verlust des Realen in ihren Erzählungen von der Wirklichkeit. So wird das Begehren nach dem Realen in den künstlerischen Arbeiten erfahrbar, aber die Arbeiten reflektieren gleichzeitig, dass das Reale selbst immer abwesend, letztlich nichtdarstellbar bleibt. Insofern evozieren sie eine Sehnsucht nach dem Nichtmedialen und offenbaren parallel die aporetischen Konditionen seiner Erfüllung. Die Ambivalenz der künstlerischen Bilder, die zwischen Dekonstruktion und Begehren nach dem Realen changieren, vermittelt ein Konzept des Dokumentarischen, das Konstruktion und Dekonstruktion miteinander verbindet und diese als eine Art Wechselspiel im Prozess der Bildbetrachtung erfahrbar macht. In der Trias von Kunst, Dokumentarismus und Fotografie wird sichtbar, dass die Kunst und das Dokumentarische nicht als zwei Antagonisten zu begreifen sind. Die Grenzen und Übergänge zwischen beiden erweisen sich als brüchig und in ihrer Beziehung zum Realen kristallisiert sich dieses als das gemeinsame Dritte der beiden heraus. Wie meine Untersuchungen der Arbeiten von Wall, Demand, Calle und Billingham gezeigt haben, schaffen diese die Möglichkeit, die Betrachter in eine Erfahrung des Dokumentarischen einzulassen, die immer wieder neu Gegenstand der Vorstellung ist und sich einer abschließenden Lesart in Form einer Kategorisierung oder fest umrissenen Begriffsdefinition entzieht. Im Sinne von offenen Bedeutungskonstruktionen artikulieren die künstlerischen Zugriffe eine Sicht auf das Dokumentarische, die das Dokumentarische als Handlung vermittelt.

Bei meiner Auswahl der künstlerischen Arbeiten habe ich primär Ansätze ausgewählt, die motivisch auf bestimmte Ereignisse oder Handlungen rekurren. So bezieht sich beispielsweise Jeff Walls Fotografie ‚Dead Troops Talk‘ auf ein Kriegseignis, während Thomas Demand in seinen Arbeiten Orte zeigt, die in ihrem Rekurs auf Tatorte bestimmte Ereignisse und deren mediale Spuren assoziieren. Das Setting der detektivischen Überwachung bei Calle wiederum richtet sich auf bestimmte Ereignisse im Alltag der Protagonistin Sophie Calle, die ihr Tun und Handeln bezeugen sollen, während Billingham's Fotografien die Nähe und scheinbare Unmittelbarkeit der privaten und alltäglichen Geschehnisse in dessen Familie vor Augen führen. Indem sie ihren thematischen Fokus auf bestimmte Handlungen und Ereignisse richten, zeigen die künstlerischen Arbeiten eine Analogie zu einem Verständnis des Dokumentarischen als Handlung.

Im Spannungsfeld zwischen dem Dokumentarischen, dem Kunstkontext, der Fotografie und dem Ereignis entsteht eine Vorstellung von den Ereignissen, auf die sich die Bildwelten beziehen, die sich nicht auf die Dokumentation der Ereignisse richtet. Stattdessen involvieren die Arbeiten die Betrachter in eine Ereignishaftigkeit von Bildern, indem sie künstlerisch reflektieren, dass das Ereignis selbst eigentlich nicht darstellbar ist, weil es in der Repräsentation immer anwesend und abwesend zugleich ist. Die künstlerischen Bildwelten suggerieren damit nicht die Dokumentation oder Rekonstruktion von Ereignissen, sondern führen vor Augen, wie sich diese über die Bilder und im Prozess der Betrachtung erst herstellen.

Denn genau wie das Dokumentarische nicht als Ergebnis, sondern als Handlung zu begreifen ist, die immer mit zahlreichen Machtformationen verknüpft ist, stellen die künstlerischen Bilder einen Bezug zu den Ereignissen her, auf die sie rekurren. Sie fungieren jedoch nicht als Belege, dass die Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben, sondern reflektieren, dass die Lesbarkeit von Welt, die Abbildbarkeit der Ereignisse nie vollständig gelingen kann. Insofern baut das künstlerische Vorgehen auf eine Differenz zum Ereignis und ist damit letztlich auf Verlust angelegt.





## LITERATUR

Abend, Sandra: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit, Hilden 2005.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, München 1997.

Ausst.-Kat.: A Clear Vision. Photographische Werke aus der Sammlung F. C. Gundlach, Haus der Photographie, Hamburg, 29. Oktober 2003 bis 25. Januar 2004, Hamburg 2004.

Ausst.-Kat.: After the Fact, hg. von European Photography, Berlin Photography Festival, Berlin 2005.

Ausst.-Kat.: Albert Renger-Patzsch – Meisterwerke, Sprengel Museum Hannover, hg. von Ann Wilde, Jürgen Wilde, Thomas Weski, München [u. a.] 1997.

Ausst.-Kat.: Andere Räume, Kunstverein Hamburg, hg. von Yilmaz Dziewior, Hamburg 2002.

Ausst.-Kat.: BILD-GEGEN-BILD, hg. von Patrizia Dander und Okwui Enwezor, Haus der Kunst München, München 2012.

Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005.

Ausst.-Kat.: Exposed. Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870, hg. von Sandra S. Phillips, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2010.

Ausst.-Kat.: Fotografie nach der Fotografie, hg. von Hubertus von Amelnunxen, Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, München 1996.

Ausst.-Kat.: GEWALT/geschäfte, hg. von NGBK/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994.

Ausst.-Kat.: John Foster, Teenuh Foster: Accidental Mysteries, St. Louis 2011.

Ausst.-Kat.: Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839-1973, hg. von Bodo von Dewitz, zusammengestellt von Robert Lebeck, Museum Ludwig Köln, Göttingen 2001.

Ausst.-Kat.: Luc Tuymans, hg. von Emma Dexter, Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004.

Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994.

Ausst.-Kat.: Peter Doyle: City of Shadows. Sydney Police Photographs 1912-1948, Sydney 2005.

Ausst.-Kat.: Richard Billingham, Ikon Gallery, Birmingham 2000.

Ausst.-Kat.: Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection, hg. von Norman Rosenthal, Lisa Jardine u. a., Royal Academy of Arts, London 1997.

Ausst.-Kat.: Sophie Calle: M'as-tu vue, hg. von Christine Macel, Centre Pompidou, Paris (19. November 2003 bis 15. März 2004), München, Berlin, London, New York 2003.

Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002.

Ausst.-Kat.: The Art of the American Snapshots 1888-1978. From the Collection of Robert E. Jackson, hg. von Sarah Greenough, Diane Waggoner u. a., Washington 2007.

Ausst.-Kat.: Thomas Demand, hg. von Roxana Marcoci, The Museum of Modern Art, New York 2005.

Ausst.-Kat.: Thomas Demand, Nationalgalerie, Berlin 2009.

Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, hg. von Felix Hoffmann, C/O Berlin, Berlin 2011.

Ausst.-Kat.: Visa pour l'image, Perpignan 2006.

Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2006.

Bahners, Patrick: Im Zweifel gegen die Angeklagten. Die Geschichte mit der Tosa-Klausen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. November 2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/im-zweifel-gegen-die-angeklagten-die-geschichte-mit-der-tosa-klausen-1723656.html> (Zugriff: 11. August 2012), ohne Seitenangabe.

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M. 1985.
- Barthes, Roland: *Die Photographie als Botschaft*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, S. 11–27.
- Barthes, Roland: *Rhetorik des Bildes*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M. 1990, S. 28–46.
- Bauernschmitt, Lars: *Das Traumpaar. Etappen der Amateurfotografie*, in: *Pictorial 1* (2013), S. 36–38.
- Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: Hartmut Bitomsky (Hg.): *André Bazin: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 21–27.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1, Frankfurt a. M. 1977, S. 368–385.
- Benjamin, Walter: *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, in: ders.: *Selected Writings, 1938–1940*, Bd. 4, hg. von Howard Iland, Michael William Jennings, Harvard College, Cambridge/Massachusetts, 2003, S. 3–93.
- Berg, Jan: *Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen‘*, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*, Marburg 2001, S. 51–70.
- Berning, Nora: *Alternative Erzählformen im Fotojournalismus. Das kanadische Foto-Festival ZOOM und die narrative Kraft des Anti-Fotojournalismus*, in: *ReporterForum*, 13. Februar 2012, [http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Theorie/Alternative\\_Erz%C3%A4hlformen\\_im\\_Fotojournalismus\\_BERNING.pdf](http://www.reporter-forum.de/fileadmin/pdf/Theorie/Alternative_Erz%C3%A4hlformen_im_Fotojournalismus_BERNING.pdf) (Zugriff: 21. Juli 2012), ohne Seitenangabe.
- Billingham, Richard: *Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York 2000.
- Boecker, Susanne: *New Topographics. Besichtigung einer Legende. Die Photographische Sammlung, SK Stiftung Kultur, Köln*, in: *Kunstforum International 207* (2011), S. 321–323.
- Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 1999.
- Böhme, Hartmut: *Aby M. Warburg (1866–1929)*, in: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München 1997, S. 133–157, zitiert nach: <http://www3.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf>, S. 32 (Zugriff: 1. August 2011).
- Bonnet, Anne-Marie; Metzger, Rainer: *Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall*, in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Amsterdam, Dresden 1997, S. 33–45.
- Borhan, Pierre: *Dorothea Lange*, Boston, New York, London 2002.
- Borsch-Supan, Helmut: *Caspar David Friedrich*, München 1973.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc, u. a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), Hamburg 2006.
- Bowman, Rob (Hg.): *Open City. Street Photography since 1959. With Essays by Henry Brougher and Russell Ferguson*, Museum of Modern Art, Oxford, Ostfildern 2001.
- Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus (1924)*, in: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 9–43.
- Bruns, Karin: *All by myself*, in: *Fotogeschichte 111* (2009), S. 39–46.
- Buckland, Gail; Evans, Harold: *Shots in the Dark*, Boston, New York, London 2001.
- Buckland, Gail: *Witness to Crime: Forensic Photography*, in: Gail Buckland, Harold Evans: *Shots in the Dark*, Boston, New York, London 2001, S. 27–40.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.
- Buth, Peggy; Holschbach, Susanne: *Wahrheit hat immer auch die Struktur der Fiktion*, in: *Camera Austria International 114* (2011), S. 32–34.

- Calle, Sophie: „Ich hasse Interviews“, ein Gespräch mit Fabian Stech anlässlich der Verleihung des Spectrum Preises für Fotografie 2002, in: *Kunstforum International* 162 (2002), S. 210–225.
- Camera Austria International 114 (2011), Themenschwerpunkt: Über das Dokumentarische als politische Praxis / On the Documentary as Political Practice. *Camera Austria International* 82 (2003).
- Cartier-Bresson, Henri: Der entscheidende Augenblick (1952), in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1981, S. 267–282.
- Chevrier, Jean-François: Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier, in: *Ausst.-Kat.: Jeff Wall: Figures & Places – Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, hg. von Rolf Lauter, Frankfurt a. M. 2001, S. 168–185.
- Chevrier, Jean-François: *The Spectres of the Everyday*, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: *Jeff Wall*, London, New York 1996/2002, S. 162–189.
- Christofori, Ralf: *Bild – Modell – Wirklichkeit. Repräsentationsmodelle in der zeitgenössischen Fotografie*, Heidelberg 2005.
- Clark, T. J.; Gintz, Claude; Guilbaut, Serge; Wagner, Anne: *Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall*, in: Gregor Stemmerich (Hg.): *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Amsterdam, Dresden 1997, S. 189–234.
- Conrath-Scholl, Gabriele: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Aspekte einer Entwicklung, in: *Ausst.-Kat.: Vergleichende Konzeptionen*, hg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, Paris, London 1997, S. 24–32.
- Cowie, Elizabeth: Das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben, in: Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, MUMOK, Wien 2003, S. 15–41.
- Crimp, Douglas: *Pictures*, in: *Ausst.-Kat.: Pictures*, Artists Space, New York 1977, S. 3–29.
- Crimp, Douglas: Die fotografische Aktivität der Postmoderne, in: Hubertus von Amelungen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV*, 1980–1995, München 2000, S. 239–249.
- Crump, James: Quasi-documentary: Evolution of a Photographic Style, in: *New Art Examiner* 23 (1996), S. 22–28.
- Dahlkamp, Jürgen, u. a.: Tipps von Humpel-Christa, in: *Der Spiegel* 11 (2003), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26557118.html> (Zugriff: 11. August 2012), ohne Seitenangabe.
- Danicke, Sandra: Der Geier spreizt die Flügel, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20. Juni 2012.
- Danicke, Sandra: Fokus auf Jeff Wall, in: *FR Magazin*, Kalender 2002, ohne Seitenangabe.
- Daniel, Pete, u. a. (Hg.): *Official Images*, Washington D. C., London 1987.
- Därmann, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995.
- Debaets, Heike: Modernste Technologie zur objektiven Dokumentation von polizeilich relevanten Ereignisorten auf visueller Basis, in: *Der Kriminalist* 4 (2007), S. 2–7.
- Demand, Christian: Stephanie, was hat er Dir getan, in: Andreas Bee (Hg.): *Thomas Demand: Klause*, Köln 2006, ohne Seitenangabe.
- Derrida, Jacques: Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida, in: Jürgen Habermas, Jacques Derrida: *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche*, geführt und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin, Wien 2004, S. 117–178.
- Diers, Michael: War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie, in: *Ausst.-Kat.: Covering the Real*, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 36–45.
- Doyle, Peter: *City of Shadows. Sydney Police Photographs 1912–1948*, Sydney 2005.
- Dubois, Philippe: *Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998.
- Duden, *Bedeutungswörterbuch*, 3. Aufl., Mannheim 2002.
- Duden, *Herkunftswörterbuch, Etymologie der deutschen Sprache*, 3. Aufl., Mannheim 2001.
- Duve, Thierry de; Pelenc, Arielle; Groys, Boris; Chevrier, Jean-François: *Jeff Wall*, London, New York 1996/2002.

- Duve, Thierry de: The Mainstream and the Crooked Path, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 24–55.
- Ebeling, Knut: Indiz und Intrige. Zur Archäologie des Intimen bei Sophie Calle, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 143–153.
- Enders, Stefan: Fotos, die vom Leben erzählen, in: FREELENS, Magazin für Fotojournalismus, 22 (2006), Heft 1, S. 4–14.
- Evans, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, Wien 2002.
- Evans, Harold: Looking Crime Squarely in Its Disturbing Eye, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 11–26.
- Evans, Walker: Interview mit Leslie George Katz, in: Art in America, März/April 1971.
- Evans, Walker; Katz, Leslie George: Walker Evans. Incognito, New York 1995.
- Falkenhausen, Susanne von: Über die Lesbarkeit von Gewalt in/an Bildern – Fragen und keine Antworten, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“, Humboldt-Universität zu Berlin, 31. Mai 1999.
- Falkenhausen, Susanne von: Wie die Gewalt aus der Kunst ‚spricht‘. Über visuelle Codierung von Gewalt, in: Susanne von Falkenhausen: Praktiken des Sehens im Felde der Macht. Gesammelte Schriften, hg. von Ilaria Hoppe, Bettina Uppenkamp, Elena Zanichelli, Hamburg 2011, S. 53–78.
- Feusel, Marc: Towards a New Street Photography, in: foam 22 (2010), S. 52–54.
- Fischer, Hartwig: Ohne Titel, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 12–23.
- Flaherty, Frances Hubbard: The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story, New York 1972.
- Flusser, Vilém: Das Bett, in: ders.: Dinge und Undinge: phänomenologische Skizzen, München 1993, S. 80–109. foam 22 (2010).
- Fortini Brown, Patricia: Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio, New Haven, London 1988.
- Foster, Hal: The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, Boston 1996.
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Karlheinz Bark u. a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: ders.: Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993, S. 24–62.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 54–73.
- Foucault, Michel: Technologien der Wahrheit, in: ders.: Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien, München 1999, S. 133–144.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 2003.
- Frank, Robert: Die Amerikaner, München 1986.
- FREELENS, Magazin für Fotojournalismus, 22 (2006).
- Friedrichsen, Gisela: Im Zweifel gegen die Angeklagten. Der Fall Pascal – Geschichte eines Skandals, München 2008.
- Frohne, Ursula: Berührung mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 401–426.
- Funk, Wolfgang; Groß, Florian; Huber, Irmtraud (Hg.): The Aesthetics of Authenticity. Media Constructions of the Real, Bielefeld 2012.
- Gaede, Peter-Matthias: Authentizität ist gefragt, in: sage & schreibe 5 (1995), S. 15.
- Gaehrtgens, Thomas W.; Fleckner, Uwe (Hg.): Historienmalerei, Berlin 1996, S. 15–76.
- Galton, Francis: Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences (1869), Neuauflage New York 1978.
- Gludovatz, Karin: Vorwort, in: diess. (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 7–13.
- Goetz, Rainald: Abfall für alle, Frankfurt a. M. 1999.
- Goldin, Nan: The Ballade of Sexual Dependency, New York 1986.

Goldin, Nan: I'll be your Mirror, hg. von Elisabeth Sussman und David Armstrong, Whitney Museum of American Art, New York 1996.

Graham, Paul; Zielony, Tobias: Die Frage neu ins Bild setzen: ‚Wie ist die Welt?‘, in: Camera Austria International 114 (2011), S. 38–40.

Grasmeier, Karl: Polizeiliche Fachfotografie. Grundwissen und Aufnahmetechnik, Heidelberg 1980.

Grittmann, Elke: Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an der Pressefotografie im Informationsjournalismus?, in: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, S. 123–149.

Grittmann, Elke: Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie, Köln 2007.

Grittmann, Elke; Ammann, Ilona: Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie, in: Elke Grittmann; Irene Neverla; Ilona Ammann (Hg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 296–325.

Grittmann, Elke; Neverla Irene; Ammann Ilona: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus, in: Elke Grittmann, Irene Neverla, Ilona Ammann (Hg.): Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute, Köln 2008, S. 8–35.

Grögel, Katrin; Hauser, Stephan E.; Naef, Heidi: Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 339–340.

Gundberg, Andy: Robert Frank's Existential Refrain, in: ders.: Crisis of the Real. Writings on Photography since 1974, New York 1999, S. 46–48.

Hagen, Wolfgang: Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. 2002, S. 195–235.

Hagen, Wolfgang: Es gibt kein digitales Bild. Eine medienepistemologische Anmerkung, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Archiv für Mediengeschichte – Licht und Leitung, Weimar 2002, S. 103–110.

Haworth-Booth, Mark: A Camera Eye as Rare as a Pink Zebra, in: Sandra S. Phillips, Carol Squiers, Mark Haworth-Booth: Police Pictures: The Photograph as Evidence, Museum of Modern Art, San Francisco, 17.10.1997–20.1.1998, San Francisco 1997, S. 33–39.

Heckert, Virginia: Der Gegenstand als Ausgangspunkt: Von ‚Die Freude am Gegenstand‘ zu ‚einem Gegenstand zuliebe‘, in: Ausst.-Kat.: Vergleichende Konzeptionen, hg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München, Paris, London 1997, S. 80–86.

Heidemann, Christine: Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften, Gießen 2005.

Heise, Carl Georg (Hg.): Renger-Patzsch, Albert – Die Welt ist schön, München 1928.

Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 15–26.

Hellmond, Martin: Warum gerade diese Bilder? Überlegungen zur Ästhetik und Funktion der historischen Referenzbilder moderner Kriege, in: Thomas F. Schneider (Hg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ‚modernen‘ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Bd. 1: Vor dem Ersten Weltkrieg, Osnabrück 1999, S. 35–50.

Henkens, Andrea: Flanerie in der Großstadt. Auf der Suche nach dem Anderen im Alltäglichen: Surreale Blickweisen in den Fotografien von Helen Levitt, Marburg 2005.

Hoffmann, Kay: Das dokumentarische Bild im Zeitalter der digitalen Manipulierbarkeit, in: ders. (Hg.): Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form, Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 9, Konstanz 1997, S. 13–28.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch, Hildesheim, Zürich, New York 1988.

Holert, Tom: Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 43–64.



Holert, Tom: Die Magie der Oberfläche. Zum Wirklichkeitsversprechen der Fotografie, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 11–21.

Holschbach, Susanne: Die Wiederkehr des Wirklichen? Pop(uläre) Fotografie im Kunstkontext der 90er Jahre, in: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999, S. 400–412.

Holschbach, Susanne: Im Zweifel für die Wirklichkeit – Zu Begriff und Geschichte dokumentarischer Fotografie, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 23–30.

Holschbach, Susanne: Kontinuitäten und Differenzen zwischen fotografischer und postfotografischer Medialität, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/kontinuitaeten\\_differenzen/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kontinuitaeten_differenzen/1/) 2004 (Zugriff: 22. August 2012), ohne Seitenangabe.

Huber, Jörg: Lesen-Sehen-Verstehen. Für eine Unlesbarkeit der Bilder, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 70–79.

Inbau, Fred Edward; Moenssens, Andre A.; Vitullo, Louis R.: Scientific Police Investigation, USA 1972.

Jackson, Robert: The Art of the American Snapshot 1888–1978, in: Maximumfun, Los Angeles, 20. November 2007, <http://www.maximumfun.org/blog/2007/11/interview-robert-jackson-art-of.html> (Zugriff: 30. August 2012), ohne Seitenangabe.

Karallus, Christine: Staatsanwälte, Kriminalisten und Detektive, in: Kunstforum International 153 (2001), S. 132–143.

Karallus, Christine: Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 155–162.

Kemp, Wolfgang: Beziehungsspiel. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Sabine Schulze (Hg.): Innenleben. Die Kunst des

Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Ostfildern 1998, S. 17–29.

Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. I (1939–1912), München 2002.

King, Barry: Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie, Frankfurt a. M. 2003, S. 173–214.

Kirsch, Andreas: Es ging mir darum, diese außergewöhnliche Situation zu dokumentieren, in: ndr.de, 10. September 2007, <http://www.ndr.de/geschichte/sebastianknauer2.html> (Zugriff: 6. August 2012), ohne Seitenangabe.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Elmar Seebold, 22. Aufl., Berlin, New York 1989.

Kmiecik, Juliane: Die Offline-Freundin, in: Hamburger Abendblatt, magazin 35, 1./2. September 2012, S. I sowie S. IV–V.

Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003.

Kohlick, Anne: Gerhard Richters „Atlas“ in Dresden. Zum Wegschmeißen zu schade, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 5. Februar 2012, <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20105036/Gerhard-Richters-Atlas-Dresden-lipsiusbau.html> (Zugriff: 26. September 2012), ohne Seitenangabe.

Kracauer, Siegfried: Die Photographie (Beitrag zuerst 1927), in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1963, S. 21–39.

Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat, in: dies.: Medien, Computer, Realität, Frankfurt a. M. 1998, S. 73–94.

Krause, Steffi: Tagungsbericht Privatheit. Interdisziplinäre Tagung. 19.11.2010–20.11.2010, Passau, in: H-Soz-u-Kult, 5. Januar 2011, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3463> (Zugriff: 18. September 2012), ohne Seitenangabe.

Kreimeir, Klaus: Authentizität und Fiktion. Strategien des Dokumentarischen in den technischen Bildern, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 27 (1997), Heft 106, S. 94–107.

Kreul, Andreas: Allegorien des blinden Flecks. Zu den neueren Bildern von Jörg Sasse, in: Ausst.-Kat.: Unschärferelation: Fotografie als Dimension der Malerei, hg. von Stephan Berg u. a., Freiburg 1999. Zitiert nach: <http://c42.de/akkvfr.html> (Zugriff: 11. Oktober 2012), ohne Seitenangabe.

Kringiel, Danny: Serienmörder Jeffrey Dahmer. Leben mit dem Menschenfresser, in: Spiegel Online, 2008, <http://einestages.spiegel.de/external/ShowTopicAlbumBackground/a24364/10/10/F.html#featuredEntry> (Zugriff: 9. August 2012), ohne Seitenangabe.

Kröner, Magdalena: Masse und Macht. Interview mit dem Fotografen Michael Wolf, art-net.de, 19. Januar 2011, <http://www.artnet.de/magazine/interview-mit-dem-fotografen-michael-wolf/> (Zugriff: 10. Februar 2012).

Krumpl, Doris; Mittringer, Markus: Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Standard Spezial, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003.

Kunstforum International 165 (2003).

L.A. Review of Books, Los Angeles, 2. Januar 2013, [http://www.salon.com/2013/01/02/is\\_documentary\\_style\\_photography\\_dead/](http://www.salon.com/2013/01/02/is_documentary_style_photography_dead/) (Zugriff: 8. Januar 2013).

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Das Seminar, Buch XI), Berlin 1978.

Lacan, Jacques: Freuds technische Schriften (Das Seminar, Buch I), 1953–1954, Olten, Freiburg 1978.

Lacan, Jacques: Schriften, 3 Bde., Olten, Freiburg 1973–1980.

Lack, Jessica: Animal magic. Richard Billingham Q&A, Interview mit Richard Billingham, in: Manchester's guide for the creative tourist, Manchester 2010, <http://www.creativetourist.com/features/animal-magic-a-qa-with-richard-billingham> (Zugriff: 9. November 2012), ohne Seitenangabe.

Lang, Nicole: Visuelle Tatortdokumentation – Vollsphärische Fotografie kombiniert mit intuitivem Dokumentationssystem, in: dnp (Die neue Polizei) 2 (2007), S. 60–62.

Liebs, Holger: Alzheimer formte dieses Bild, in: Süddeutsche Zeitung, 25. Oktober 2002, S. 13.

Liebs, Holger: Jeff Wall über Inszenierung, Interview mit Jeff Wall, in: Süddeutsche Zeitung, SZ Wochenende, 24./25. Mai 2003, S. 8.

Lingwood, James: Family values, Interview mit Richard Billingham, in: Tate 15 (1998), S. 54–58.

Lockemann, Bettina: Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie, Bielefeld 2008.

Loiperdinger, Martin: Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg, in: Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, S. 72–79.

Lüpertz, Markus: Hommage à Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert, in: Ausst.-Kat.: Belebte Formen und kalte Malerei, hg. von Armin Zweite, München 1986, S. 46–55.

Mai, Ekkehard (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

Matz, Reinhard: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie (1981), in: Hubertus von Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 94–105.

Mayes, Stephen (Hg.): World Press Photo. Der Spiegel der Kritik, Amsterdam, Den Haag, Düsseldorf 1995.

Meiselas, Susan: Nicaragua. June 1978 – July 1979, hg. von Claire Rosenberg, Paris 1981. Reprint bei Aperture, New York 2008.

Memorandum zur Kennzeichnungspflicht manipulierter Fotos, in: Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive e. V. (Hg.): BVPA. Der Bildermarkt. Handbuch der Bildagenturen 2011, Berlin 2011, S. 161–162.

Michaud, Yves: Kritik der Leichtgläubigkeit. Zur Logik der Beziehung zwischen Bild und Realität, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 26–33.

Mitchell, William J.: The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge, London 1992.

Mühling, Matthias: Lob der Glätte, in: Texte zur Kunst 46 (2002), S. 113–115.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Bill Nichols (Hg.): Movies and Methods, Berkeley, Los Angeles 1985. Dt.: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.

- Neumann, Pia: Metaphern des Misslingens: amerikanische Dokumentarfotografie der sechziger und siebziger Jahre zwischen Konzeptkunst und Gesellschaftskritik, Frankfurt a. M. 1996.
- Nickell, Joe: Investigative Photography, in: Camera Clues 8 (1996), S. 98–119.
- O'Hara, Charles E.: Fundamentals of Criminal Investigation, Springfield/Illinois 1973.
- Obrist, Hans Ulrich: The Conversation Series, Number 10 – Thomas Demand, Köln 2007.
- Panzer, Mary: Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005.
- Peirce, Charles S.: 8. Die Kunst des Rasonierens, in: ders.: Semiotische Schriften, hg. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, S. 202–229.
- Pelenc, Arielle: In correspondence with Jeff Wall, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 6–23.
- Perlmutter, David D.: Photojournalism and Foreign Policy. Icons of Outrage in International Crisis, Westport/Connecticut, London 1998.
- Peters, Kathrin: Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/sofort\\_bilder](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder) (Zugriff: 28. August 2012), ohne Seitenangabe.
- Pfingsten, Claus: Aspekte zum fotografischen Werk Albert Renger-Patzschs, Witterschlick/Bonn 1992.
- Pfütze, Hermann: Thomas Demand. Nationalgalerie, in: Kunstforum International 200 (2010), S. 228–230.
- Philipp, Claudia Gabriele: Der Körper der Photographie, in: Ausst.-Kat.: Reality-Check, 2. triennale der photographie hamburg, hg. von triennale der photographie hamburg gmbh, Hamburg 2002, S. 32–41.
- Phillips, Sandra S.: Helen Levitt's New York, in: Ausst.-Kat.: Helen Levitt, hg. vom San Francisco Museum, San Francisco 1991, S. 15–43.
- Phillips, Sandra S.: Identifying the Criminal, in: Sandra S. Phillips, Carol Squiers, Mark Haworth-Booth: Police Pictures: The Photograph as Evidence, Museum of Modern Art, San Francisco, 17.10.1997–20.1.1998, San Francisco 1997, S. 11–31.
- Piller, Peter: Deko + Munition, Zürich 2008.
- Polizeidirektion Hannover, Fachhochschule Hannover (Hg.): Hellfeld. 12 Fotoreportagen aus der Polizeidirektion Hannover, Hannover 2011.
- Pressekodex des Deutschen Presserates, in: Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive e. V. (Hg.): BVPA. Der Bildermarkt. Handbuch der Bildagenturen 2011, Berlin 2011, S. 161–162.
- Prümm, Karl: Die untilgbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 31–36.
- Rebbert, Karin: Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration, in: Karin Gludovatz (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, MUMOK, Wien 2003, S. 127–154.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003.
- Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999.
- Regener, Susanne: Medienamateure im digitalen Zeitalter, in: Fotogeschichte 111 (2009), S. 5–9.
- Reilly, Rosa: Free-Lance Cameraman, in: dies.: Popular Photography, December 1937, zitiert nach: <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/> (Zugriff: 25. August 2011), ohne Seitenangabe.
- Remes, Outi: Richard Billingham: Reinterpreting Unconventional Family Photographs: Returning to Richard Billingham's 'Ray's a laugh'; Series, in: Afterimage. The Journal of Media Arts and Cultural Criticism (2007), Rochester, New York, gefunden in: <http://www.americansuburbx.com/2010/04/theory-reinterpreting-unconventional.html> (Zugriff: 2. November 2012), ohne Seitenangabe.
- Renger-Patzsch, Albert: Vom Sinn der Fotografie und der Verantwortlichkeit des Fotografen, in: Fotoprisma 16 (1965), Heft 8.

Reporters Without Borders (Hg.): Don McCullin. Supporting the Freedom of the Press. 100 Photographers, Paris 2009.

Richter, Peter: Wie gemalt für seinen Job, in: Süddeutsche Zeitung, 20./21. Oktober 2012, S. 15.

Riester, Sabina: Durch Bilder sprechen. Von den Möglichkeiten redaktioneller Fotografie. Teil 4: ‚Fotos für die ganze Familie‘, Interview mit Andreas Trampe, in: Photonews 4 (2010), S. 16–17.

Rosler, Martha: Bildsimulationen, Computer-manipulation: Einige Überlegungen (1988, 1995), in: Hubertus von Amelnxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980–1995, München 2000, S. 129–170.

Rössler, Patrick, u. a.: Selection and impact of press photography: An empirical study on the basis of photo news factors, in: Communications 36 (2011), S. 415–439.

Rössner, Michael; Uhl, Heidemarie (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.

Ruby, Andreas: Memoryscapes, in: Parkett 62 (2001), S. 118–123.

Rugoff, Ralph: More than Meets the Eye, in: ders.: Scene of Crime, Cambridge/Massachusetts, London 1997, S. 58–108.

Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.

Sander, August: Chronik der Stammmappe. Zu dem Kulturwerk ‚Menschen des 20. Jahrhunderts‘, Kuchhausen 1954.

Sander, August: Menschen des 20. Jahrhunderts, hg. von Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, München 2010.

Sander, Gunther (Hg.): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, München 1980.

Sandmeyer, Peter: Uwe Barschel: Deal mit Todesfolge, in: stern.de, 17. September 2007, <http://www.stern.de/politik/geschichte/uwe-barschel-deal-mit-todesfolge-597976.html> (Zugriff: 6. August 2012), ohne Seitenangabe.

Sasse, Jörg: Bilder–(neu)–Ordnungen. Podiumsgespräch mit Jörg Sasse, Dieter Daniels und Susanne Holschbach (Transkript), in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/sasse/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sasse/) (Zugriff: 26. September 2012), ohne Seitenangabe.

Schade, Sigrid; Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): Buch, Medium, Fotografie. Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, Bd. 1, Bremen 2003.

Schäfer, Susanne: Leichen lügen nicht. Dank neuer Hightech-Methoden entgeht Kriminalisten kaum noch eine Spur. Skeptiker warnen vor blindem Vertrauen in die Technik, in: ZEIT Online, Wissen, 14. Oktober 2009, <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2009/06/Dossier-LT> (Zugriff: 31. Januar 2012), ohne Seitenangabe.

Schierl, Thomas: Der Schein der Authentizität: Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität, in: Thomas Knieper, Marion G. Müller (Hg.): Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten, Köln 2003, S. 150–167.

Schmidt, Christopher: Friede den Hütten, Krieg den Palästen!, in: Süddeutsche Zeitung, 9. April 2003, S. 19.

Schmidt, Gunnar: Dilettantische Ästhetik, in: Fotogeschichte 111 (2009), S. 31–38.

Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie: Wirklich wahr. Fotografien und die Sehnsucht nach dem echten Leben, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 7–10.

Schneider, Sigrid; Grebe, Stefanie: Glaubensfragen, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 37.

Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen, wie sie wurden und wie sie arbeiten, Halle/Saale 1937.

Schorr, Collier: Die Fichte an der Ecke und andere Möglichkeiten, in: Parkett 49 (1997), S. 120.

Schröter, Jens: Archiv – post/fotografisch, in: Medien Kunst Netz. Foto/Byte, Karlsruhe, Leipzig 2004, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto\\_byte/archiv\\_post\\_fotografisch](http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/archiv_post_fotografisch) (Zugriff: 28. August 2012), ohne Seitenangabe.

Schube, Inka: Dekonspiration und Mimikry, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 19–29.

Schwartz, Dona: Objective Representation. Photographs as Facts, in: Bonnie Brennen (Hg.): *Picturing the Past. Media, History, and Photography*, Urbana, Chicago 1999, S. 158–181.

Seewald, Jan: Streichhölzer, Sperrmüll und Van Gogh. Ein Gespräch zwischen Jörg Sasse und Jan Seewald in Düsseldorf, in: *Ausst.-Kat.: Imagination Becomes Reality. Ein Ausstellungszyklus zum Bildverständnis aktueller Kunst. Part I: Expanded Paint Tools*, hg. von Ingvild Goetz, Rainald Schumacher, Sammlung Goetz, München 2005. Zitiert nach: <http://c42.de/text.php?tid=5> (Zugriff: 11. Oktober 2012), ohne Seitenangabe.

Shore, Stephen: *Uncommon Places. Amerika. Das Gesamtwerk*, mit einem Text von Stephan Schmidt-Wulffen und einem Gespräch mit Lynne Tillman, München 2004/2010.

Sladen, Mark: A Family Affair. Richard Billingham's Ray's A Laugh, in: *Frieze* 28 (1996).

Silverman, Kaja: Dem Blickregime begegnen, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.

Simon, Taryn: *The Innocents, Photographs and Interviews by Taryn Simon, Commentary by Peter Neufeld and Barry Scheck*, New York 2003.

Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1997.

Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie?, in: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2003, S. 53–74.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, München, Wien 2003.

Sontag, Susan: Regarding the Torture of Others, in: *New York Time Magazine*, 23. Mai 2004, <http://www.nytimes.com> (Zugriff: 27. Juli 2011), ohne Seitenangabe.

Söntgen, Beate: Bei sich sein. Szenen des Privaten in den Fotografien von Richard Billingham und Nan Goldin, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter, Stefanie Dieckmann (Hg.): *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012, S. 96–111.

Spengler, Lars: *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*, Bielefeld 2011.

Stange, Raimar: Zum künstlerischen Werk von Thomas Demand. Von der Schärfe der Unschärfe, in: *artnet.de*, 12. Juni 2007, <http://www.artnet.de/magazine/zum-kunstlerischen-werk-von-thomas-demand> (Zugriff: 8. August 2012), ohne Seitenangabe.

Starl, Timm: Exkurs: Die Kodak-Legende, in: ders.: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München, Berlin 1985, S. 45–50.

Starl, Timm: Eine kleine Geschichte der Knipserfotografie, in: *Ausst.-Kat.: „Knipsen“. Private Fotografie in Deutschland von 1900 bis heute*, hg. vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart 1993, S. 6–14.

Starl, Timm: Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 73–77.

Starl, Timm: Kostbarkeiten aus den USA, in: *Fotogeschichte* 19 (2008), <http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=245> (Zugriff: 30. August 2012), ohne Seitenangabe.

Stemmerich, Gregor (Hg.): *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, Amsterdam, Dresden 1997.

Sternfeld, Joel; Harris, Armin (Hg.): *Tatorte – Bilder gegen das Vergessen*, München, Paris, London 1996.

Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Karin Gludovatz (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, MUMOK, Wien 2003, S. 91–107.

Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus im Kunstfeld*, Wien 2008.

Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*, London, Oxford, New York 1973.

Sullivan, Bill: *The Real Thing: Photographer Luc Delahaye*, in: <http://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp> (Zugriff: 21. Juli 2012), ohne Seitenangabe.

Sykora, Katharina: Von zuhause aus fremd. Richard Billingham: Ray's a Laugh, in: Annelie Lütgens, Katharina Sykora: *Blickfeld Gegenwartskunst. Aus der Sammlung Kunstmuseum Wolfsburg*, Köln 2005, S. 14–32.



Szope, Dominika: GreenTeaGirlie. Selbstdarstellung auf YouTube. Vortrag im Rahmen der Tagung ‚Medienamateure: Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?‘, Universität Siegen, Siegen 2008, in: <http://www.medienamateure.de/pdfs/SzopeSelbstdarstellung.pdf> (Zugriff: 7. September 2012), ohne Seitenangabe.

Talbot, Henry Fox: Der Stift der Natur (1844), in: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie I, 1839–1912, München 1999, S. 60–63.

Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur, in: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89.

Tarantino, Michael: Richard Billingham: a short, by no means exhaustive, glossary, in: Ausst.-Kat.: Richard Billingham, Ikon Gallery, Birmingham 2000, S. 84–89.

Tietjen, Friedrich: Jeff Wall Interview, in: Camera Austria International 82 (2003), S. 7–18.

ÚSTR (Hg.): Prague through the Lens of the Secret Police, Prag 2009.

Viehoff, Reinhold; Fahlenbach, Kathrin: Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte, in: Michael Beuthner, Joachim Buttler u. a. (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 42–59.

Viehoff, Reinhold: Programmierte Bilder. Gedanken zur ritualisierten Zirkelstruktur von Wahrnehmung und Inszenierung durch Bild(schirm)medien, in: Ludwig Fischer (Hg.): Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen, Konstanz 2005, S. 113–131.

Vischer, Theodora; Naef, Heidi (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005.

Vojtěchovský, Miroslav: Prague's Secret Police, Portfolio Text, in: foam 22 (2010), S. 111.

Wagner, Frank: Fragen an Jeff Wall, in: Gregor Stemmrich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 329–337.

Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Wall, Jeff; Peto, James: Interview und Lesung in der Whitechapel Gallery, 1996, in: Transcript 2 (1996/97), Heft 3, hg. von Alan Woods, Euan McArthur u. a., S. 5–29.

Wall, Jeff: Einheit und Fragmentierung bei Manet (1984), in: Gregor Stemmrich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 235–248.

Wall, Jeff: Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras ‚Today Paintings‘, in: Gregor Stemmrich (Hg.): Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Amsterdam, Dresden 1997, S. 339–374.

Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002.

Warburg, Aby: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979.

Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin 2000.

Waskul, Dennis D.: Self-Games and Body-Play. Personhood in Online Chat and Cybersex, New York 2003.

Wells, Liz: Photography: A Critical Introduction, London, New York 2002.

Weski, Thomas: Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte, in: Ausst.-Kat.: How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, hg. von Heinz Liesbrock und Thomas Weski, Sprengel Museum Hannover, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., Köln 2000, S. 18–37.

Weski, Thomas: Grausam und zärtlich, in: Ausst.-Kat.: Cruel and Tender. Zärtlich und grausam – Fotografie und das Wirkliche, hg. von Thomas Weski, Emma Dexter, Museum Ludwig Köln, Ostfildern-Ruit 2003, S. 23–27.

Wetzel, Michael: Thomas Demand. Fotografie als Handwerk und Mythologie. Thomas Demands Zeugenschaften, in: Camera Austria 66 (1999), S. 5–9.

Widmer, Ruedi, in: Thomas Demand: Den Tatort bauen. Ein Interview von Ruedi Widmer, in: Camera Austria 66 (1999), S. 10–16.

Williams, Alan: The Lumière Organization and ‚Documentary Realism‘, in: FELL (1983), S. 153–161.

Wolf, Herta: Vorwort, in: Philippe Dubois: *Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 7–14.

Wolf, Kate: Is documentary-style photography dead? The rerelease of Nan Goldin's „The Ballad of Sexual Dependency“ reminds us what we've lost in the Internet age, in: L.A. Review of Books, Los Angeles, 2. Januar 2013, [http://www.salon.com/2013/01/02/is\\_documentary\\_style\\_photography\\_dead/](http://www.salon.com/2013/01/02/is_documentary_style_photography_dead/) (Zugriff: 8. Januar 2013).

Wollen, Peter: *Vectors of Melancholy*, in: Ralph Rugoff: *Scene of Crime*, Cambridge/Massachusetts, London 1997, S. 22–36.

World Press Photo 98, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 1998.

World Press Photo 99, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 1999.

World Press Photo 03, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2003.

World Press Photo 04, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2004.

World Press Photo 05, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2005.

World Press Photo 06, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, den Haag 2006

World Press Photo 07, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2007.

Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln 2003.

Zanichelli, Elena: *Rhetoriken des Privaten: Zur Kritik an kulturellen Vernaturalisierungen des Privaten in künstlerischen Arbeiten von Félix González-Torres und Monica Bonvicini*, in: Hans Krah, Stefan Halft (Hg.): *Privatheit. Strategien und Transformationen*, Passau 2012, S. 29–48. (Der Aufsatz war im Dezember 2012 noch nicht erschienen. Meine Recherchen beziehen sich daher auf das bisher unveröffentlichte Manuskript von Elena Zanichelli.)

## INTERNETQUELLEN

<http://www.artnet.de/magazine/interview-mit-dem-fotografen-michael-wolf/> (Zugriff: 10. Februar 2012).

<http://9-eyes.com> (Zugriff: 10. Februar 2012).

[www.accidentalmysteries.com](http://www.accidentalmysteries.com) (Zugriff: 27. September 2012).

[www.americansuburb.com/](http://www.americansuburb.com/) (Zugriff: 10. Februar 2012).

[www.co-berlin.info/programm/exhibitions/2012/joerg-sasse/mehr-info.html](http://www.co-berlin.info/programm/exhibitions/2012/joerg-sasse/mehr-info.html) (Zugriff: 13. Oktober 2012).

[www.facebook.com](http://www.facebook.com) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.flickr.com](http://www.flickr.com) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.fotocommunity.de](http://www.fotocommunity.de) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.gujmedia.de/portfolio/zeitschriften/stern/?card=profil](http://www.gujmedia.de/portfolio/zeitschriften/stern/?card=profil) (Zugriff: 2. August 2011).

[www.jamesnachtwey.com/](http://www.jamesnachtwey.com/) (Zugriff: 7. Januar 2013).

[www.lomography.de/about/the-ten-golden-rules](http://www.lomography.de/about/the-ten-golden-rules) (Zugriff: 18. September 2012).

[www.magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com) (Zugriff: 7. Januar 2013).

[www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL5359SL](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL5359SL) (Zugriff: 7. Januar 2013).

[www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_9\\_VForm&ERID=24KL53ZNTZ](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZNTZ) (Zugriff: 7. Januar 2013).

<http://www.ndr.de/geschichte/sebastian-knauer2.html> (Zugriff: 6. August 2012).

<http://portal.picture-alliance.com/customer/result.jsp?usecaseId=1&action=changeView&view=preview&sphereValue=0&page=1#resultBlock> (Zugriff: 12. August 2012).

[www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.pttred.de/](http://www.pttred.de/) (Zugriff: 24. August 2011).

[www.ray2012.de](http://www.ray2012.de) (Zugriff: 22. November 2012).

<http://simonmenner.com/Seiten/Stasi/Stasi%20-%20Postbox.html> (Zugriff: 1. September 2011).

[www.spheron.com/uploads/media/Die\\_neue\\_Polizei\\_Dec\\_07.pdf](http://www.spheron.com/uploads/media/Die_neue_Polizei_Dec_07.pdf) (Zugriff: 31. Januar 2012).

[www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,799124,00.html](http://www.spiegel.de/netzwelt/web/0,1518,799124,00.html) (Zugriff: 1. Februar 2012).

[www.tarynsimon.com/works\\_innocents.php](http://www.tarynsimon.com/works_innocents.php) (Zugriff: 30. August 2011).

[www.transmediale.de](http://www.transmediale.de) (Zugriff: 1. Februar 2012).

[www.tumblr.com](http://www.tumblr.com) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.ustrcr.cz/en/monographs#praha](http://www.ustrcr.cz/en/monographs#praha) (Zugriff: 18. August 2011).

[www.worldpressphoto.org](http://www.worldpressphoto.org) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.youtube.com](http://www.youtube.com) (Zugriff: 2. Januar 2013).

[www.youtube.com/watch?v=F3QDpeGSi2U](http://www.youtube.com/watch?v=F3QDpeGSi2U) (Zugriff: 5. Oktober 2011; am 2. November 2012 leider nicht mehr online gestellt).

[www.youtube.com/watch?v=frNIRusXJIA](http://www.youtube.com/watch?v=frNIRusXJIA) (Zugriff: 7. Januar 2013).

[www.youtube.com/watch?v=n7fepli9u4](http://www.youtube.com/watch?v=n7fepli9u4) (Zugriff: 7. Januar 2013).

[www.youtube.com/watch?v=Q3jVWN7FSIw](http://www.youtube.com/watch?v=Q3jVWN7FSIw) (Zugriff: 26. September 2012).

**Abb.    Bildtitel/Quelle**

- 1        Jacob August Riis: Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement – „Five Cents a Spot“, 1989, in: Ausst.-Kat.: Exposed. Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870, hg. von Sandra S. Phillips, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2010, Abb. 10, S. 30.
- 2a       Dorothea Lange: Plantagenbesitzer, nahe Clarksdale, Mississippi, Juni 1936, in: Pete Daniel u. a. (Hg.): Official Images, Washington D. C., London 1987, S. 9.
- 2b       Dorothea Lange: Plantagenbesitzer, nahe Clarksdale, Mississippi, Juni 1936 (Ausschnitt), in: Pete Daniel u. a. (Hg.): Official Images, Washington D. C., London 1987, S. 9.
- 3        Dorothea Lange: Migrant Mother, 1935, in: Pierre Borhan: Dorothea Lange, Boston, New York, London 2002, S. 133.
- 4        Arthur Rothstein: Sharecropper's Wife, Arkansas, 1935, in: Abigail Solomon-Godeau: Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices, Minneapolis 1997, S. 177.
- 5        Albert Renger-Patzsch: Glas, 1928, in: Carl Georg Heise (Hg.): Renger-Patzsch, Albert – Die Welt ist schön, München 1928, Tafel 53.
- 6        Albert Renger-Patzsch: Périphérie d'Essen, 1930, in: Ausst.-Kat.: Albert Renger-Patzsch – Meisterwerke, Sprengel Museum Hannover, hg. von Ann Wilde, Jürgen Wilde, Thomas Weski, München [u. a.] 1997, Bild 20.
- 7        Albert Renger-Patzsch: Bergmannshäuser in Essen-Stoppenberg, 1929, in: Ausst.-Kat.: Albert Renger-Patzsch – Meisterwerke, Sprengel Museum Hannover, hg. von Ann Wilde, Jürgen Wilde, Thomas Weski, München [u. a.] 1997, ohne Seitenangabe.
- 8        August Sander: Gymnasiast, 1926, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hg. von Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, München 2010, S. 697.
- 9        August Sander: Die Stürmerin oder Revolutionärin, 1912 (Stammappe), in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hg. von Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, München 2010, S. 51.
- 10       August Sander: Der erdgebundene Mensch, 1910 (Stammappe), in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hg. von Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, München 2010, S. 39.
- 11       August Sander: Nachmittagspause, um 1930, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hg. von Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, München 2010, S. 131.
- 12       Robert Frank: Vierter Juli, Jay, New York, 1954, in: Robert Frank: Die Amerikaner, München 1986, S. 43.
- 13       Robert Frank: Parade, Hoboken, New Jersey, 1955, in: Robert Delpire: Robert Frank. Die Amerikaner, Zürich, Berlin, New York 1959, ohne Seitenangabe.
- 14       Stephanie Pilick/dpa: Schmidt, Seehofer, in: Der Spiegel 1 (2006).
- 15       Pablo Martinez Monsivais: Präsident Bush während seines Überraschungsbesuchs bei den Truppen am Baghdad International Airport, 27. November 2003, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 66.

- 16 Pete Souza: Situation Room, 1. Mai 2011, © dpa.
- 17 Regina Schmeken: Weltwirtschaftsgipfel in Köln, Gerhard Schröder und Bill Clinton, Juni 1999, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 65.
- 18 Luc Delahaye: Taliban, 2001, aus der Serie ‚History‘ (Ausschnitt), in: Kunstforum International 165 (2003), S. 98.
- 19 Jeff Wall: Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 39.
- 20 Peter van Agtmael: Nuristan, Afghanistan 2007, © Magnum Photos/Agentur Focus.
- 21 Eric Baudelaire: The Dreadful Details, 2006, in: Ausst.-Kat.: Visa pour l’image, Perpignan 2006, S. 17.
- 22 John Moore/AP: Soldaten in einem eroberten Saddam-Palast, 2003, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 34.
- 23 Anton von Werner: Im Etappenquartier vor Paris, 24. Oktober 1870, 1894, © bpk/Nationalgalerie, SMB/Jörg P. Anders.
- 24 Luc Tuymans: Navy Seals, 2003, in: Ausst.-Kat.: Luc Tuymans, hg. von Emma Dexter, Julian Heynen, Ostfildern-Ruit 2004, S. 101.
- 25 James Nachtwey: World Trade Center, 9/11, Lower Manhattan, New York, 2001.
- 26 Caspar David Friedrich: Das Eismeer, 1823/1824, in: Helmut Borsch-Supan: Caspar David Friedrich, München 1973, ohne Seitenangabe.
- 27 Luc Delahaye: Croatia, 1991, in: Kunstforum International 165 (2003), S. 188.
- 28 Hans-Jürgen Burkard: Die Sowjet-Mafia, Stern, 28. November 1991, in: Mary Panzer: Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005, S. 276–277.
- 29 Anton Tripp: Ostermarsch, Essen 1969, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 75.
- 30 Dominic Nahr: Kairo, 2011, © Magnum Photos/Agentur Focus.
- 31 Thomas Dworzak: Pankissi-Tal, Duisi, Georgien, 2000, © Magnum Photos/Agentur Focus.
- 32 Abbas: Teheran, Iran, 1979, © Magnum Photos/Agentur Focus.
- 33 Carl de Keyzer: Diesel Paris, April 2002, aus der Werbekampagne ‚Action! For Successful Living‘ für die Textilfirma Diesel, in: Ausst.-Kat.: Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien, hg. von Sigrid Schneider und Stefanie Grebe, Ruhrlandmuseum Essen, Essen 2004, S. 74.
- 34 Michael Wells: Starving boy and missionary, Karamoja district, Uganda, April 1980, World Press Photo des Jahres 1980, in: Mary Panzer: Things as They Are. Photojournalism in Context since 1955, World Press Photo, Aperture Foundation, New York 2005, S. 200.
- 35 Finbarr O’Reilly/Reuters: Niger, 1. August 2005, World Press Photo des Jahres 2005, in: World Press Photo 06, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2006, S. 4–5.

- 36 Die 77 Jahre alte Beiruterin Asisa Ousairan betet zu Gott, dass er ihr aus der Stadt helfen möge, Beirut, in: Hamburger Abendblatt, 22./23. Juli 2006, © AP.
- 37 Hocine/AFP: Bentalha, Algier, Algerien, 23. September 1997, World Press Photo des Jahres 1997, in: World Press Photo 98, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 1998, S. 4–5.
- 38 Spencer Platt/Getty Images: Beirut, 15. August 2006, World Press Photo des Jahres 2006, in: World Press Photo 07, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2007, S. 4–5.
- 39 Jean-Marc Bouju/AP: An Najaf, Irak, 31. März 2003, World Press Photo des Jahres 2003, in: World Press Photo 04, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2004, S. 4–5.
- 40 Arko Datta/Reuters: Cuddalore, Tamil Nadu, Indien, 28. Dezember 2004, World Press Photo des Jahres 2004, in: World Press Photo 05, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2005, S. 4–5.
- 41 Eric Grigorian/Polaris Images: Provinz Qazvin, Iran, 23. Juni 2002, World Press Photo des Jahres 2002, in: World Press Photo 03, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 2003, S. 4–5.
- 42 Dayna Smith/Washington Post: Izbica, Kosovo, 6. November 1998, World Press Photo des Jahres 1998, in: World Press Photo 99, hg. von Stiftung World Press Photo, Amsterdam, Den Haag 1999, S. 4–5.
- 43 Don McCullin: Ghaziveram, Zypern, 1964, World Press Photo des Jahres 1964, in: Reporters Without Borders (Hg.): Don McCullin. Supporting the Freedom of the Press. 100 Photographers, Paris 2009, S. 41.
- 44 Micha Bar Am: Sabra & Shatila, Beirut, 1982, © Magnum Photos/Agentur Focus.
- 45 Edvard Munch: Der Schrei, 1893, in: Ausst.-Kat.: Munch und Deutschland, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1994, S. 165.
- 46 Adam Stacey: London, 7. Juli 2005, in: FREELENS, Magazin für Fotojournalismus, 22 (2006), S. 30–31.
- 47 Brennende Concorde, Paris, 25. Juli 2000, in: FREELENS, Magazin für Fotojournalismus, 22 (2006), S. 32–33.
- 48 Explosion des Reaktors Fukushima I, März 2011, © Reuters.
- 49 Sigmar Polke: Menschenmenge, 1969, schwarze Dispersion auf Leinwand, Kunstmuseum Bonn, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 122–123.
- 50 Gerhard Richter: Mondlandschaft II, 1968, Öl auf Leinwand, zweiteilig, Kunstmuseum Bonn, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 96–97.
- 51 Malcolm Morley: At a First Aid Center in Vietnam, 1971, Öl auf Leinwand, The Eli and Edythe L. Broad Collection, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 84–85.
- 52 Andy Warhol: Optical Car Crash, 1962, Siebdruck auf Leinwand, Kunstmuseum Basel, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 2.
- 53 Andy Warhol: Five Deaths Seventeen Times in Black and White, 1963, Siebdruck, Acryl und Bleistift auf grundierter Leinwand, zweiteilig, Kunstmuseum Basel, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 88–89.



- 54 Thomas Demand: Badezimmer, 1997, C-Print/Diasc, in: Ausst.-Kat.: Thomas Demand, Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 55 Michal Kosakowski: Just Like the Movies, 2006, Videostill, in: Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, C/O Berlin, Berlin 2011, S. 255.
- 56 Michal Kosakowski: Just Like the Movies, 2006, Videostill, in: Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, C/O Berlin, Berlin 2011, S. 254.
- 57 Sarah Charlesworth: Modern History, 1977–1979, April 21, 1978, 45 Schwarz-Weiß-Positivdrucke, verschiedene Formate, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 152–153.
- 58 Wolfgang Tillmans: Soldiers. The Nineties, V, 2005, mehrteilige Installation von Tintenstrahldrucken und Farbfotokopien, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 200–201.
- 59 Hans-Peter Feldmann: Der Überfall, 1975, 26 Reproduktionen von Pressebildern, verschiedene Formate, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 146–147.
- 60 Allan Sekula: Waiting for Tear Gas, 1999–2000, Dia-Projektion (81 Dias), in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 232–233.
- 61 Bruno Serralongue: Vollversammlung in Realidad, Chiapas, 1996, Ilfochrome Classic auf Aluminium, in: Ausst.-Kat.: Covering the Real, hg. von Hartwig Fischer, Kunstmuseum Basel, Köln 2005, S. 218–219
- 62 Jeff Wall: Man with a Rifle, 2000, Transparency in Lightbox, in: Camera Austria International 82 (2003), S. 9.
- 63 Jeff Wall: Original raw transparencies/Ausgangsmaterial (Originalaufnahmen, Dias je 9 x 12 cm) für ‚Man with a Rifle‘; jedes Dia enthält in der digitalen Endmontage verwendete Elemente, in: Camera Austria 82 (2003), S. 10.
- 64 Jeff Wall: Pleading, 1984, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 63.
- 65 Jeff Wall: Mimic, 1982, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 57.
- 66 Jeff Wall: Man in the Street, 1995, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 151.
- 67 Jeff Wall: Blind Window no. 3, 2000, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 223.
- 68 Jeff Wall: Picture for Women, 1979, Transparency in Lightbox, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 32–33.
- 69 Jeff Wall: Volunteer, 1996, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 159.
- 70 Jeff Wall: Dawn, 2001, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 231.
- 71 Jeff Wall: Overpass, 2001, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 229.
- 72 Jeff Wall: Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986), 1992, Transparency in Lightbox, in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier: Jeff Wall, London, New York 1996/2002, S. 38–39.

- 73 Modell des Sets für ‚Dead Troops Talk‘, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 339.
- 74 Produktionsaufnahmen zu ‚Dead Troops Talk‘, in: Theodora Vischer, Heidi Naef (Hg.): Jeff Wall, Catalogue Raisonné, 1978–2004, Göttingen 2005, S. 340.
- 75 Celebrity mug shots: Frank Sinatra, Malcolm X, Larry King, Sid Vicious, Bill Gates, Jane Fonda, © George Seminara, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 24.
- 76 Joanna Nottebrock, Insa Hagemann: Florian Müller, Portrait für Hellfeld, 2011, © Nottebrock & Hagemann.
- 77 Joanna Nottebrock, Insa Hagemann: Thomas Damm, Portrait für Hellfeld, 2011, © Nottebrock & Hagemann.
- 78 The body of Nicole Brown is seen as it was found on the blood-stained walkway of her Bundy drive condominium, Los Angeles Police Department, © AP/Wide World Photos, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 103.
- 79 The body of Nicole Brown is seen as it was found on the blood-stained walkway of her Bundy drive condominium, Los Angeles Police Department, © AP/Wide World Photos, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 103.
- 80 Zdeněk Neubauer, Prague through the Lens of the Secret Police, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague, in: foam 22 (2010), S. 99.
- 81 Zdeněk Neubauer, Prague through the Lens of the Secret Police, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague, in: foam 22 (2010), S. 99.
- 82 Zdeněk Neubauer, Prague through the Lens of the Secret Police, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague, in: foam 22 (2010), S. 112.
- 83 Zdeněk Neubauer, Prague through the Lens of the Secret Police, Prag, 1984, © The Institute for the Study of Totalitarian Regimes and the Security Services Archive, Prague, in: foam 22 (2010), S. 113.
- 84 Weegee (Arthur H. Fellig): Murder in Hell’s Kitchen, 1935–45, in: Ausst.-Kat.: Exposed. Voyeurism, Surveillance, and the Camera since 1870, hg. von Sandra S. Phillips, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2010, Abb. 97, S. 127.
- 85 Weegee (Arthur H. Fellig): The body of a gunman lies facedown on a New York City sidewalk on February 3, 1942, after he was shot dead by an off-duty cop, © ICP/LIASON, in: Gail Buckland, Harold Evans: Shots in the Dark, Boston, New York, London 2001, S. 43.
- 86 Lewis Baltz: 11777 Foothill Boulevard, Los Angeles, CA, 1991, in: Ralph Rugoff: Scene of Crime, Cambridge/Massachusetts, London 1997, Abb. 23.
- 87 Joel Sternfeld: Gegenüber dem Anwesen 11777 Foothill Boulevard, Lake View Terrace, Los Angeles, California, November 1993, in: Joel Sternfeld, Armin Harris (Hg.): Tatorte – Bilder gegen das Vergessen, München, Paris, London 1996, ohne Seitenzahl.
- 88 Joel Sternfeld: National Civil Rights Museum, ehemals Lorraine Motel, 450 Mulberry Street, Memphis, Tennessee, August 1993, in: Joel Sternfeld, Armin Harris (Hg.): Tatorte – Bilder gegen das Vergessen, München, Paris, London 1996, ohne Seitenzahl.
- 89 Joel Sternfeld: Pensacola Women’s Medical Services, 4400 Bayou Boulevard, Cordova Square, Pensacola, Florida, August 1993, in: Joel Sternfeld, Armin Harris (Hg.): Tatorte – Bilder gegen das Vergessen, München, Paris, London 1996, ohne Seitenzahl.

- 90 Peter Piller: Durchsucht und versiegelt, revolver-Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt a. M. 2002, in: Ausst.-Kat.: Andere Räume, Kunstverein Hamburg, hg. von Yilmaz Dziewior, Hamburg 2002, S. 32–33.
- 91 p.t.t.red: m-mord im öffentlichen Raum, 1993/94, in: Ausst.-Kat.: GEWALT/Geschäfte, hg. von NGBK/Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1994, S. 10–11.
- 92 Taryn Simon: Eduardo Velazquez, 2003, aus: The Innocents, Photographs and Interviews by Taryn Simon, Commentary by Peter Neufeld and Barry Scheck, New York 2003, S. 45.
- 93 Michael Wolf: Paris Street View, 2009, in: foam 22 (2010), S. 37.
- 94 Sophie Calle: Der Schatten, 1981, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus: 19 Fotografien, 1 C-Print, 1 Text, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, im Besitz der Künstlerin, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 6–7.
- 95 Sophie Calle: Der Schatten, 1981, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus: 19 Fotografien, 1 C-Print, 1 Text, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, im Besitz der Künstlerin (Ausschnitt), in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 10.
- 96 Sophie Calle: 20 Years Later, 2001, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus 32 C-Prints, 8 Texten, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, Privatbesitz, in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 168–169.
- 97 Sophie Calle: 20 Years Later, 2001, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus 32 C-Prints, 8 Texten, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, Privatbesitz (Ausschnitt), in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 171.
- 98 Sophie Calle: 20 Years Later, 2001, Foto-Text-Arbeit, bestehend aus 32 C-Prints, 8 Texten, aufgezogen auf Aluminium, gerahmt, Privatbesitz (Ausschnitt), in: Ausst.-Kat.: Sophie Calle. Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, hg. von Inka Schube, Sprengel Museum Hannover, Hannover 2002, S. 172.
- 99 Thomas Demand: Badezimmer, 1997, C-Print/Diasc, in: Ausst.-Kat.: Thomas Demand, Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 100 Sebastian Knauer: Uwe Barschel, Hotel Beau Rivage, Zimmer 317, 11. Oktober 1987, auf: Stern, 44 (1987), Cover.
- 101 Thomas Demand: Flur, 1995, Chromogenic Color Print, in: Ausst.-Kat.: Thomas Demand, hg. von Roxana Marcoci, The Museum of Modern Art, New York 2005, S. 49.
- 103 Allen Fredrickson/Reuters: File Photo of Door to Jeffrey Dahmer's Apartment, © Reuters/Corbis.
- 104 Michael Schirner, MON72, 2004-09, auf Fotografie von Raymond Depardon/Magnum Photos basierend, aus: Bye Bye, in: Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, C/O Berlin, Berlin 2011, S. 85.
- 105 Michael Schirner, IWO45, 2004-09, aus: Bye Bye, in: Ausst.-Kat.: Unheimlich vertraut – Bilder vom Terror, C/O Berlin, Berlin 2011, S. 84.
- 106 Thomas Demand: Klausur 1, 2006, C-Print/Diasc, in: Ausst.-Kat.: Thomas Demand, Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.

- 107 Becker & Bredel/dpa: Tosa-Klause, Saarbrücken, 27. Februar 2003, in: *Der Spiegel* 11  
(2003), S. 42.
- 108 Thomas Demand: Klause 2, 2006, C-Print/Diasc, in: *Ausst.-Kat.: Thomas Demand*,  
Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 109 Thomas Demand: Klause 3, 2006, C-Print/Diasc, in: *Ausst.-Kat.: Thomas Demand*,  
Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 110 Thomas Demand: Klause 4, 2006, C-Print/Diasc, in: *Ausst.-Kat.: Thomas Demand*,  
Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 111 Thomas Demand: Klause 5, 2006, C-Print/Diasc, in: *Ausst.-Kat.: Thomas Demand*,  
Nationalgalerie, Berlin 2009, ohne Seitenzahl.
- 112 Jörg Sasse: 8144, 1998, © Jörg Sasse.
- 113 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 3–4
- 114 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 5–6.
- 115 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 49–50
- 116 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 87–88.
- 117 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 13–14.
- 118 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 23–24.
- 119 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 9–10.
- 120 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 19–20.
- 121 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 45–46.
- 122 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 25–26.
- 123 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 27–28.
- 124 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 31–32.
- 125 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 63–64.
- 126 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 21–22.
- 127 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 37–38.
- 128 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 93–94.
- 129 Richard Billingham, in: *Richard Billingham: Ray's a laugh* (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 91.

- 130 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 7–8.
- 131 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 101.
- 132 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 103.
- 133 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 104.
- 134 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 36.
- 135 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 55–56.
- 136 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 75–76.
- 137 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 29–30.
- 138 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 65–66.
- 139 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 85–86.
- 140 Richard Billingham, in: Richard Billingham: Ray's a laugh (1996), Zürich, Berlin, New York  
2000, S. 67–68.
- 141 Richard Billingham, in: Ausst.-Kat.: Richard Billingham, Ikon Gallery, Birmingham 2000,  
S. 43.
- 142 James Nachtwey: Homepage, Startseite, Screenshot vom 1. Januar 2013, in:  
[www.jamesnachtwey.com](http://www.jamesnachtwey.com).



- Amateur 7, 13-14, 16, 26, 63, 69, 89-90, 105, 109-110, 148, 158, 199-216, 223-224, 226, 230-233, 235, 237-241, 243, 247, 253, 256
- Amateurfotografie 7, 13-14, 16, 26, 63, 69, 109-110, 199-215, 230-231, 237, 239, 240-241, 247
- amateurisch 202, 210, 215, 231, 238, 243
- Ambivalenz 2, 8-10, 12, 18, 20, 66, 92, 102, 104, 110, 116-117, 121, 130-132, 137, 145-146, 159, 162, 187, 209-210, 243
- aporetisch 243
- Aporie 22-23
- authentisch 4-5, 7, 12-14, 20, 23-24, 27-28, 38-39, 42-43, 51, 68-69, 72, 86, 88, 108, 122, 142, 197, 199, 205-206, 209-210, 235-236, 240, 257
- Authentizität 2, 13-14, 20-21, 23-24, 27-28, 30, 33, 38, 43, 68-69, 88-89, 104-105, 109-110, 121, 132, 134, 142, 158, 197, 199, 205, 208-210, 215-216, 229-231, 235-240, 249-251, 254, 256
- Barthes 14, 22, 36-37, 42, 75-76, 124, 139, 145, 172, 197, 209, 247
- Begehren 2, 10-12, 21, 23, 42, 155, 170, 198, 236, 243, 248
- Bild des Humanen 132
- Bildentstehung 27-28, 30-32, 38-39, 53, 55-56, 61, 69, 101, 116, 134-135, 139, 145, 153, 210, 223, 226, 231
- Das Authentische 23, 27, 42, 210
- Das Dokumentarische 2, 4, 6, 8-13, 15-17, 18-25, 27, 29, 32, 41, 43-44, 57, 62, 69, 100, 117, 131, 150, 152, 216, 236, 242-244, 248, 250
- Dekonstruktion 4, 6-7, 10-12, 16, 23, 29, 32, 35, 100, 242-243
- Derrida 12, 91-92, 132, 248
- Dokumentalität 2, 7, 24-25, 27, 62, 110, 121, 150-151, 198, 255
- Dokumentarfilm 17-20, 40-41, 250, 252
- Dokumentarfotografie 2, 7-10, 12, 44-46, 51, 56, 58, 60-61, 63, 104, 106, 116, 155, 242, 252-253, 255
- dokumentarisch 4-29, 32, 35-36, 38-48, 51-53, 56-58, 60-64, 68-69, 88, 95, 100, 102, 104-109, 111, 115-117, 119, 121-122, 130-132, 134, 144, 150-152, 155-156, 158-161, 166-167, 169, 171-172, 176, 195, 198-199, 209, 216, 225, 235-237, 240-244, 247-248, 250-252, 255
- Dokumentarismus 2, 4, 6-7, 10-14, 17-18, 21-24, 27, 29-30, 45, 47, 57, 100, 104, 198, 202, 209, 215, 242-243, 248, 250-251, 253-255
- Ereignis 2, 12, 14-15, 20, 60, 69, 76, 85, 89, 90-92, 94, 97-98, 100-102, 104, 108, 110, 116, 121, 127-129, 132-134, 145, 147, 152-155, 159, 178, 189-190, 193-198, 202-203, 206-207, 209, 244, 248
- Fotojournalismus 2, 12, 22, 63-64, 68-69, 72, 97-99, 104, 110, 128-129, 131, 206, 209-210, 241-242, 247, 249-250, 260
- Foucault 24-25, 146-147, 159, 205, 249
- Genre 7-10, 12, 16, 18-19, 21, 26, 29, 36, 44-46, 52, 56-58, 60, 73-74, 81, 96, 99, 106, 108, 121, 131, 166, 229, 231, 232, 238, 250
- Handlung 9, 14, 16, 56-57, 103, 106, 108, 110, 112-113, 118, 121, 127, 135, 153, 173, 175-176, 190, 206, 241, 243-244
- indexikalisch 2, 4-5, 21, 27-28, 36-39, 41-42, 44, 189, 198
- Indexikalität 5, 15, 28-29, 38-39, 43-44, 137, 139
- Inszenierung 2, 13, 36, 65-66, 69, 71, 78, 81, 100, 102, 104-106, 108, 110-112, 114-117, 122, 125-126, 129-133, 158, 162, 172, 231, 242-243, 250-252, 254, 256
- Jeff Wall 2, 13-14, 69-72, 100-113, 115-124, 127, 129, 130-132, 242, 244, 247-250, 252-253, 255-256, 259, 261-262
- Kriminalistik 7, 13-14, 16, 134-135, 137-139, 141-142, 145, 150, 165-166, 169, 185, 187, 241
- kriminalistisch 14, 63, 134-135, 137-140, 143, 150-152, 155-156, 158-159, 161-162, 165-166, 178-179, 182-183, 194
- Kulturelle Zuschreibungspraxis 24, 32
- Kunst 2, 4-7, 9-14, 16, 19-20, 22, 25-27, 31-33, 37, 45, 52, 57, 61, 68-70, 72, 74, 76, 83, 88, 92, 94, 99-100, 104, 126-130, 150, 152, 156, 158, 178-179, 199, 210-211, 215-216, 232, 235, 237, 239, 240, 242-244, 246-256, 259-261, 263

- Lacan 7, 21-22, 243, 249, 252
- Lesbarkeit 2, 9, 74-76, 84-85, 89, 91-92, 96, 100, 121, 124, 132, 172, 187, 244, 249, 251
- Macht 9-11, 15-16, 24-27, 39, 42, 51, 57, 91, 150, 159, 164, 169, 198, 242-244, 249, 252
- mediale Konstruktion 27
- mobiles System 210
- near documentary 2, 13, 100, 104, 121
- Objektivitätsversprechen 22, 137
- Pressefotografie 2, 5, 7, 13-14, 26, 63-66, 70-72, 74-77, 81-85, 88-100, 110, 121-122, 131-133, 137, 142, 144, 150, 152, 180-181, 183, 186-188, 190, 197, 229, 248, 250
- Reale 5, 7, 10-13, 16, 21, 33, 36, 45, 95, 101, 104, 109-110, 124, 126, 162, 180, 191, 197-199, 205, 216, 236, 241, 243, 248-251, 253, 255
- Realitätseffekt 13, 27, 34, 36, 64, 122
- Realitätsnähe 108-109, 132
- Realness 28, 88-89, 142, 236
- Referenzialität 27, 39, 42, 109
- Richard Billingham 14, 62, 199, 215-232, 234-236, 238, 242-243, 246, 252-253, 255-256, 264-265
- Sophie Calle 168-172, 175, 177-178, 242-243
- Tatort 14, 76, 134-137, 139, 141-147, 150-162, 165, 178-179, 181, 183, 186-187, 190, 193-194, 196, 198, 244, 252, 255-256, 262
- Tatortfotografie 76, 135-136, 139, 141, 143-146, 150-152, 155-156, 159, 165, 179, 183, 187, 198
- Täuschung 109-110, 131
- Thomas Demand 14, 94, 166, 178-186, 189-193, 196, 198, 242, 244, 246, 248, 253, 255-256, 261, 263-264
- Überwachungsfotografie 147-148, 150-151
- Unmittelbarkeit 4, 13, 21-22, 26, 28, 31, 33, 35-36, 64, 88-89, 132, 142, 158, 199, 201, 207-210, 212, 215, 230-231, 233, 236-240, 242-244
- Wahrheitsgehalt 17, 23, 128, 178, 209, 237
- Wirklichkeitseffekt 4, 24, 108, 110, 197, 209
- Wirklichkeitsverhältnis 21, 45
- Wirklichkeitsversprechen 2, 4, 7, 10-11, 16, 22-24, 26-30, 32-33, 35-36, 39, 41-43, 51, 57, 64, 66, 68-69, 88, 100, 109-110, 131, 137, 197, 235-237, 242-243, 251
- Zeuge 13-14, 22, 24, 26, 37, 57, 64, 67, 70, 82, 86, 89, 91, 95, 109, 111, 121, 132, 134, 138, 150-151, 155, 158-162, 165, 167, 170, 173, 177-178, 182-183, 187, 189-190, 192, 197-199, 202, 205, 207, 209, 220, 228-231, 233, 235-239, 241-244, 256
- Zeugnis 15, 17, 27-29, 42, 74, 128-129, 131, 134, 139, 151, 167, 177, 197-198, 241
- Zuschreibungspraxis 24, 27, 32, 197, 210

**DANK**

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen nicht zustande gekommen. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen. Meinen Eltern, Reinhard, Rasmus und Clara danke ich für ihre unendlich lange Geduld. Darüber hinaus gilt mein Dank: Lars Bauernschmitt, Tina Eike, Katrin Fromm, Christina Handford, Barbara Höffer, Christian Jerger, Stefan Koch, Jörg Sasse, Valeria Schulte-Fischedick, Norbert Steigerwald, PD Dr. Bettina Uppenkamp, Raimund Zakowski, Dr. Elena Zanichelli, den Mitgliedern des Kolloquiums von Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Agentur Focus für ihre fachliche, technische und vor allem persönliche Hilfestellung.

**IMPRESSUM****Herausgeberin**

Karen Fromm

**Reproduktionen**

Stefan Koch, Dipl.-Des.

**Layout und Satz**

Christina Eike, B.A.

1. Auflage, Mai 2014

© Copyright

2014 Karen Fromm. Alle Rechte vorbehalten.